This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Mus 298.63 (2)*

MUSIC LIBRARY

Harvard College Library

IN MEMORY OF
BYRON SATTERLEE HURLBUT
Class of 1887
A LOVER OF MUSIC
THE GIFT OF FRIENDS

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

von

Gfr. Weber,

des hessischen Ludewigsordens Ritter erster Classe, Doctor honorarius, Ehrenmitglied der Königl. schwedischen Akademie in Stockholm, des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, u. s. w.

Dritte,

neuerdings überarbeitete Auflage.

Dritter Band,

enthaltend

die §§ 313 bis 466 *bis*, mit Notentafeln 33 bis 80½.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

in MAINZ; PARIS und ANTWERPEN.

1830 - 1832.

Digitized by Google

Hus 298.63(2)*

Hofbuchdruckerei Theodors v. Zabern in Mainz.

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY
CAMBRIDGE, MASS. 02138

Digitized by Google

Uebersicht

des

Inhaltes der vier Bände der Theorie des reinen Satzes.

ERSTER BAND.

(§ I - C, und § 1 - 118.)

Allgemeine Musiklehre. (§ 1 - c.)

Erstes Vorkapitel. Begriff von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst. (§ 1 - xi.)

Zweites Vorkapitel. Beschreibung unseres Tonsystemes. (§ xii - xlvi.)

Drittes Vorkapitel. Rhythmik. (§ xlvii - c.)

THEORIE. (§ 1 - 578.)

Erste Abtheilung. Tonreihen, als solche betrachtet. (§ 1 - 46.)

Zweite Abtheilung. Harmonieenlehre. (§ 47 - 118.)

Digitized by Google

ZWEITER BAND.

(§ 119 - 312.)

Dritte Abtheilung. Tonart. (§ 119 - 183.)
Vierte Abtheilung. Modulation. (§ 184 - 225.)
Fünfte Abtheilung. Harmonieenschritte. (§ 226-288.)
Sechste Abtheilung. Modulatorische Gestaltung der Tonstücke. (§ 289 - 312.)

DRITTER BAND.

(§ 313 - 466.)

Siebente Abtheilung. Auflösung. (§ 313 - 342.)
Achte Abtheilung. Durchgang. (§ 343 - 456.)
Neunte Abtheilung. Andere harmoniefremde Töne. (§ 457 - 466.)

VIERTER BAND.

(§ 467 - 587.)

Zehnte Abtheilung. Springende Stimmenführung. (§ 467 - 496.)
Eilfte Abtheilung. Parallele Stimmenführung. (§ 497 - 558.)
Zwölfte Abtheilung. Contrapunctische Uebungen. (§ 559 - 578.)

Anhang. Antike Tönarten. (§ 579 - 587.)

Digitized by Google

Besonderes Enhaltverzeichnis

des

DRITTEN BANDES.

Siebente Abtheilung.

Auflösung.

§ 313-342.

I.) *Verschiedene Formen der Auflösung.* § 314.

II.) *Fortschreitung der Intervalle der Vierklänge.* § 315-338.
A.) Des Hauptvierklanges. § 315-326.
1.) Der Hauptseptime. § 316-320.
a.) Unfreie Fortschreitung. § 316-319.
I.)) Bei der natürlichen Hauptcadenz. § 317.
A.)) Normale Intervallenfortschreitung.
B.)) Abweichung von der normalen.
II.)) Fortschreitung der Hauptseptime bei der Trug-Hauptcadenz. § 318.
III.)) Bei leitertreuen Cadenzvermeidungen. § 319.
b.) Freie Fortschreitung. § 320.
2.) Fortschreitung der Terz des Hauptvierklanges. § 321-324.
a.) Unfreie. § 321-323.
I.)) Bei der natürlichen Cadenz. § 321.
A.) Normale.
B.) Abweichungen.
II.)) Fortschreitung des Unterhalbentones bei der Trugcadenz. § 322.
III.)) Bei leitertreuen Cadenzvermeidungen. § 323.
b.) Freie Fortschreitung. § 324.
3.) Fortschreitung der selbständigen None. § 325, 326.
a.) Unfreie. § 325.
b.) Freie. § 326.

Digitized by Google

B.) Fortschreitung der Intervalle der Nebenvierklänge. § 326 1/2 - 333.
1.) Der Nebenseptimen. § 327, 328.
a.) Unfreie. § 327.
b.) Freie. § 328.
2.) Fortschreitung der Tera der Nebenvierklänge. § 329 - 332.
I.)) Bei natürlichen Nebencadenzen. § 329.
II.)) Bei Trug-Nebencadenzen. § 330.
III.)) Bei leitertreuen Cadenzvermeidungen. § 331.
IV.)) Bei Ausweichungen. § 332.
3.) Fortschreitung der Quinte der Nebenvierklänge. § 333.
C.) Fortschreitung der Intervalle des Hauptvierklanges mit erniederter Quinte, — oder des Vierklanges mit kleiner Quinte und erhöhter Tera. § 334 - 338.

III.) *Fortschreitung der Intervalle der Dreiklänge.* § 339 - 341.

IV.) *Fortschreitung durchgehender Töne.* § 342.

Achte Abtheilung.

Durchgehende Töne.

§ 343 - 436.

I.) *Begriff und Wesenheit.* § 343, 344.
A.) Im Allgemeinen. § 343.
B.) Durchgänge untergeordneten Ranges. § 344.

II.) *Verschiedene Art, wie Durchgänge vorkommen können.* § 345 - 363.
A.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. § 346 - 349.
B.) Kurze, lange. § 350, 351.
C.) Leichte, schwere. § 352 - 354.
D.) Durchgänge in verschiedenen Stimmen zugleich. § 355 - 358.
E.) Durchgang bei Brechungen. § 359.
F.) Hauptton mit dem Nebentone zugleich erklingend. § 360, 361.
G.) Mitanschlagende Durchgänge. § 362, 363.

III.) *Welche Töne einem Hauptton als Nebentöne vorgeschlagen werden können.* § 364 - 387.
A.) Durchgänge von Oben, von Unten. § 365.
B.) Halbtönige, ganztönige. § 366.
C.) Leitereigene, leiterfremde. § 367 - 370.

Digitized by Google

1.) Willkürliche, nothwendige Annäherung. § 371-375.
2.) Entferntere Durchgänge. § 376-379.
3.) Durchgänge als Leitton. § 380.
4.) Beispiele zur Erläuterung, § 381.
D.) Durchgänge auf harmonischen Stufen. § 382-387.

IV.) *Mehrdeutigkeit.* § 388-408.
A.) Darstellung derselben. § 388.
B.) Grenzen. § 389-406.
C.) Lindernder Einfluss. § 407, 408.

V.) *Durchgangtöne in ihren Beziehungen auf die vorhergehende Note betrachtet.* § 409-416.
A.) Anfangende Durchgänge. § 410, 411.
B.) Springende. § 412.
C.) Stufenweis eintretende. § 413, 414.
1.) Zwischennoten. § 413.
2.) Zurückkehrende. § 414.
D.) Vorbereitete. § 415, 416.

VI.) *Vorhalte.* § 417-441.
A.) Grundzüge. § 417-429.
1.) Begriff von Vorbereitung. § 417.
2.) Wie die Vorbereitung geschieht. § 418-429.
a.) In derselben Tonhöhe. § 419.
b.) In der nämlichen Stimme. § 420.
c.) Gebunden. § 421, 422.
d.) Lange genug. § 423.
e.) Durch ein harmonisches Intervall. § 424-426.
f.) Auf leichtem, oder schwerem Tacttheile. § 427-429.
B.) Verschiedene Art, wie Vorhalte vorkommen. § 430-436.
1.) Zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. § 430.
2.) Lange, kurze. § 431.
3.) Schwere, leichte. § 432.
4.) In verschiedenen Stimmen. § 433.
5.) Vorhalte bei Brechungen. § 434.
6.) Vorhaltton und Hauptton zugleich erklingend. § 435.
7.) Mitanschlagende Vorhalte. § 436.
C.) Welche Töne einem Intervalle vorgehalten werden können. § 437-440.
1.) Vorhalte von Oben, von Unten. § 437.
2.) Halbtönige, ganztönige. § 438.
3.) Leitereigene, leiterfremde. § 439.
4.) Vorhalttöne auf harmonischer Stufe. § 440.
D.) Mehrdeutigkeit. § 441.

VII.) *Fortschreitung der Durchgangtöne.* § 442-455.
A.) Allgemeiner Grundsatz. § 442.
B.) Verschiedene Formen. § 443-455.

Digitized by Google

1.) Nebenton und Hauptton aneinandergeschleift, oder abgestossen. § 444.
2.) Durch Pausen getrennt. § 445.
3.) Zwischeneingeschobene Töne. 446-448.
4.) Auflösung während der gegenwärtigen, oder folgenden Harmonie. § 449-451.
5.) In eine Con-, oder Dissonanz. § 452.
6.) Bewegung anderer Stimmen. § 453, 454.
7.) Auflösung auf leichter, oder schwerer Zeit. § 455.

VIII.) *Ueber den Werth oder Unwerth der Durchgänge im Allgemeinen.* § 456.

Neunte Abtheilung.

Von einigen besondern Arten harmoniefremder Töne.

§ 457-466 *bis.*

I.) *Verlängerte Intervalle.* § 458, 459.

II.) *Vorausgenommene Töne.* § 460.

III.) *Angehängte Noten.* § 461.

IV.) *Orgelpunct.* § 462-465.

Schlussbemerkung zur Lehre von harmoniefremden Tönen. § 466.

Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem *Mozart'schen Violinquartette aus C.* § 466 *bis.*

Digitized by Google

Siebente Abtheilung.

Auflösung.

§ 313.

Manche Töne äussern in manchen Fällen ein fühlbares Streben, sich grade auf eine gewisse Art, und nicht anders, zu bewegen, oder mit anderen Worten, sie haben das Eigene, dass eine Stimme, welche einmal einen solchen Ton angegeben hat, sich von da, unter gewissen Umständen, nicht nach Willkür schritt- oder sprungweis, auf- oder abwärts bewegen, sondern nicht anders, oder nicht wohl anders, als auf eine gewisse bestimmte Art und Weise, weiter fortschreiten kann. Als Beispiel mag vorläufig die Bemerkung dienen, dass in nachstehendem Satze,

Fig. 1 i.)

1 i

die Stimme, welche im ersten Tacte das h angiebt, beim Harmonieschritte vom ersten zum zweiten Tacte, fühlbar um eine kleine Tonstufe aufwärts zu c̄, und nicht anders als grade so, fortzuschreiten strebt; das h strebt ordentlich fühlbar nach c̄ hinauf; — und eben so strebt das f̄ der Oberstimme nach ē herab; — eben so streben in den folgenden Tacten die Töne gis̄ und d̄ auf- und abwärts.

Man nennt die, solchem Streben gemässe Fortschreitung Auflösung; das f̄ löset sich, wie man zu

Digitized by Google

sagen pflegt, ins $\bar{c}$ auf, das h ins $\bar{c}$, das $\bar{g}$is ins $\bar{a}$, u. s. w.

Den Ton, zu welchem hin, oder in welchen, ein strebendes Intervall sich auflöset, kann man den Auflösungston, Auflösetон, oder auch kurzweg die Auflösung nennen.

In sofern ein Ton ein Streben der eben erwähnten Art äussert, kann man ihn einen strebenden Ton, oder strebendes Intervall, nennen, oder auch unfrei in Ansehung der Fortschreitung.

Die Lehre von der Auflösung der strebenden Intervalle, oder von der unfreien Fortschreitung, sei der Gegenstand dieser siebenten Abtheilung.

Wir werden zu dem Ende vordersamst

I.) die verschiedene Art und Weise, wie eine Stimme, von einem solchen strebenden Intervalle, zu seinem Auflösungstone hingeführt werden, die verschiedenen Formen, in welchen die Auflösung des unfreien Tones geschehen kann, im Allgemeinen be-
(§ 314.) trachten (§ 314), — und demnächst

II.) diejenigen Harmonieen, welche ein oder mehre solche strebende, oder in Ansehung der Fortschreitung unfreie, Intervalle enthalten, wenn auch nicht ganz vollständig und ausführlich, doch wenigstens
(§ 315-343.) die bemerkenswerthesten, durchgehen. (§ 315-343.)

I.) *Verschiedene Formen der Auflösung harmonischer Intervalle.*

§ 314.

1 i. In dem bereits vorstehend angeführten Satze Fig. 1 i strebt, wie dort erwähnt, die Hauptseptime $\bar{f}$, beim Grundschritte $V^7 \nearrow I$, ins $\bar{e}$ herabzusteigen.

Digitized by Google

Diese Bewegung der Stimme von $\bar{f}$ zu $\bar{c}$ kann nun aber auf verschiedene Art vor sich gehen; — und dadurch entstehen verschiedene Spielarten solcher Auflösungsformen.

A.) Die Stimme bewegt sich nämlich, von dem strebenden Tone zum Auflösetone, bald **schleifend**, wie bei 1 *i* von $\bar{f}$ zu $\bar{e}$, — bald aber in abgesetzter oder **abgestossener** Bewegung, wie in den zwei folgenden Tacten von $\bar{d}$ zu $\bar{c}$. 1.

B.) Es können beide Töne auch wohl **durch Pausen getrennt** sein, z. B. bei Fig. *k*, *l*, *m*.

C.) Es kann auch zwischen beide erst noch ein **anderer Ton eingeschoben** werden; und zwar, wie z. B. bei *n*, etwa ein anderes Intervall der Harmonie, welche Auflöseform gleichsam als eine Art von Brechung (§ 21) erscheint. (§ 21.)

Auf ähnliche Weise folgt auch in Fig. 2 *i*, nach der Hauptseptime $\bar{f}$, nicht unmittelbar die Auflösung ins $\bar{e}$, sondern die brechende Stimme springt erst noch herunter zu $\bar{c}$. Wie wir aus der Lehre von der stimmigen Brechung wissen, gilt eine, sich also bewegende Stimme für zwei, wie bei *k*. — Es ist indessen nicht zu läugnen, dass Fig. 2 *l*, wo nach $\bar{f}$ unmittelbar $\bar{e}$ folgt, sich immerhin fliessender ausnimmt, als *i*. 2.

Oder der zwischeneingeschobene Ton kann auch ein der Harmonie ganz fremder sein, etwa ein durchgehender, wie bei Fig. 1 *o*. — Wenn der also eingeschobene Ton derselbe ist, welcher im Accorde die Septime war, wie bei *p*, so pflegt man dies eine **Verzögerung** der Auflösung, oder verzögerte Auflösung zu nennen, weil, beim Eintritte der C-Harmonie, das $\bar{f}$ noch eine Zeit lang, als harmoniefremder Nebenton vor $\bar{e}$, liegen bleibt, sich aufzulösen zögert, sich erst 1.

Digitized by Google

(§ 424.) später in dies $\bar{e}$ auflöset. (Im § 424 kommen wir
1. auf diese verzögerte Auflösung zurück.) — Bei *q* findet Verzögerung und Einschiebung eines harmonischen Tones zugleich statt, — bei *r* aber Verzögerung nebst Einschiebung eines harmoniefremden Tones. — Noch mehre zwischengeschobene Töne findet man bei *s*. — Bei *t* sollte die erste Halbenote $\bar{f}$, als Hauptseptime, in dem Augenblick wo der tonische C-Dreiklang eintritt, sich ins $\bar{e}$ auflösen; statt dessen zögert aber die Auflösung sogar so lang, bis schon wieder eine weitere Harmonie auftritt. (Das Nähere über dies Alles bildet
(§ 499.) einen Theil der Lehre von Vorhalten.) (§ 499 figg.)

D.) Die Auflösung geschieht übrigens bald in dieses, bald in jenes Intervall vom Basston an gezählt. Z. B.
1. in Fig. 1 *i* ist der Auflösetон $\bar{c}$ die Terz vom Basstone, — bei *u* aber ist er die Sexte des Basstones, — bei *v* ist er dessen Octave, — bei *t* dessen Quinte, — bei *x* dessen Septime, — u. dgl. (Vergl. die Anmerk.)

E.) Auch ist der Auflösetон bald ein sogenannter
(§ 101.) consonirender (§ 101), wie in allen obigen Beispie-
1. len *i* bis *v*, bald aber auch eine Dissonanz, wie bei *x*.

F.) Man sieht ferner, während die Auflösung geschieht, die übrigen Stimmen entweder sich ebenfalls bewegen, oder aber unbeweglich liegen bleiben. In Fig. 1 *i* bleibt eine Mittelstimme während der Auflösung liegen, — bei *u* der Bass; — bei *y* bewegen sie sich alle zugleich. (Vergl. die Anmerk.)

G.) Die Auflösung geschieht endlich bald auf schwerer, bald auf leichterer Zeit. Ein Unterschied, welcher, wie wir bald sehen werden, vorzüglich bei

Digitized by Google

der Auflösung der Nebenseptimen und der Vorhalte von Erheblichkeit ist. (§ 326½, 427, 455.) (§ 326½, 427, 455.)

Anmerkung.

Das unter *D.*) und *F.*) Erwähnte wird zwar freilich Manchem etwas gar Geringfügiges, Zufälliges, ganz Ausserwesentliches und daher kaum Erwähnenswerthes scheinen, und dies freilich mit Recht; noch mehr wird man sich aber wundern, zu vernehmen, dass in allen unseren Lehrbüchern überall gar grosses Wesen davon gemacht zu werden pflegt, ob sich z. B. die Septime in die Sexte, in die Quinte, in die Quarte auflöset, u. dgl. (Vergl. Anm. zu § 99, zu 320 und 354.) Von dem Hirngespinste genannt Austauschung der Auflösung, siehe die Anm. zum § 320. (§ 99, 320, 354.) (§ 320.)

II.) *Fortschreitung der Intervalle der Vierklänge.*

A.) *Des Hauptvierklanges.*

§ 315.

Nach vorstehenden allgemeinen Ansichten über die Auflösung harmonischer Töne überhaupt, wollen wir nunmehr zu erforschen suchen, welche Intervalle der verschiedenen Harmonieen in gewissen Fällen ein eigenes Streben der vorhin erwähnten Art äussern, und welche und in welchen Fällen sie sich nicht strebend, sondern frei bewegen. (§ 313.)

Wir wollen diese Durchforschung der verschiedenen Intervalle mit der Betrachtung der, den Intervallen der Vierklangharmonieen eigenen Fortschreitung beginnen; — und zwar zuerst der Intervalle des Hauptvierklanges.

Wir werden zu dem Ende den Hauptvierklang in allen Beziehungen betrachten, [nur mit Ausnahm des Falles, wo seine Quinte willkürlich erniedert ist (1. Bd. § 94), welchen besonderen Fall wir demnächst in einem eigenen Anhange betrachten werden. (§ 334-338.)] (§ 94.) (§ 334-338.)

Digitized by Google

In der Haupt-Vierklangharmonie sind in gewissen Fällen zwei Intervalle einer bestimmten Auflösung unterworfen, nämlich 1) ihre Septime, 2) ihre Terz.

Wir wollen uns zuerst mit der Septime beschäftigen.

1.) Fortschreitung der Hauptseptime.

a.) Unfreie Fortschreitung.

§ 316.

Die Septime des Hauptvierklanges hat eine Neigung, stufenweis abwärts, also in den, um eine (kleine, oder grosse) Stufe tieferen Ton, fortzuschreiten, in all den Fällen, wo, nach dem Hauptvierklang, eine andere leitergleiche Harmonie folgt, in welcher der um eine grosse, oder kleine Stufe tiefere Ton enthalten ist. In all diesen Fällen strebt die Septime, im Augenblicke des Harmonieschrittes sich in diesen Ton aufzulösen.

Um dies näher zu erörtern und genauer zu bestimmen, wollen wir die verschiedenen Fälle leitertreuer Harmonieenschritte, welche vom Hauptvierklang aus geschehen können, der Reihe nach betrachten.

Es folgt nämlich nach einem Hauptvierklange

(§ 254, 255.) I.)) entweder die tonische Harmonie, (natürliche Hauptcadenz § 254, 1 *a*; § 255;) oder

(§ 254, 256, 264.) II.)) ein anderer Dreiklang derselben Tonart (Trug-Hauptcadenz, § 254, 1 *b*; 256; 264;) — oder es folgt

Digitized by Google

III.)) ein, in derselben Tonart vorfindlicher anderer Vierklang (vermiedene Hauptcadenz, § 269; 270, 1). (§ 269, 270.)

§ 317.

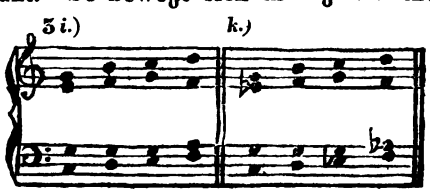
I.)) Bei der natürlichen Cadenz.

Der erste Fall also, wo die Hauptseptime eine Stufe abwärts zu schreiten strebt, ist der, wenn nach dem Hauptvierklang eine natürliche Cadenz (§ 255) gemacht wird. (§ 255.)

A.)) Diesem Streben gemäss bewegt sich die Septime in der schon früher besprochenen Fig. 1, wo wir solche Auflösung unter mancherlei Gestalten vorkommen sahen. 1.

Diese Auflösung der Septime bei der natürlichen Hauptcadenz stufenweis abwärts, ist nun die natürlichste und fliessendste; wir wollen sie ihre normale Fortschreitung nennen.

B.)) Solche Führung der Hauptseptime ist jedoch nicht die einzig erlaubte: (denn es steht ja nirgend geschrieben, dass in der Kunst überall und immer grade nur das Allereinfachste und Allernatürlichste gut und zweckmässig sei.) Vielmehr belehret uns unser Gehör, belehrt uns das Beispiel unserer grössten Tonsetzer, dass es eben kein Uebelstand ist, solches Intervall auch wohl aufwärts fortschreiten, oder sich sprungweis bewegen zu lassen; und zwar nicht allein in Mittelstimmen, sondern auch im Bass, oder Discant. So bewegt sich in Fig. 3 *i* und *k* 3 *i*, *k*.



Digitized by Google

l. das $\bar{f}$ im Alt aufwärts zu $\bar{g}$, — bei *l* das *f* des Tenors
4. zu *g*, — in Fig. 4 das *g* des Basses springend zu d, —
5. und in Fig. 5 das $\bar{b}$ des Discants aufwärts ins $\bar{c}$ —
6. In Fig. 6 steigt das $\bar{f}$ der Oboe eben so auf-, statt
7, 8. abwärts, — in Fig. 7 das d, — in Fig. 8 das des, bei
9. Fig. 9 das $\bar{f}$ ins $\bar{g}$.

10. Etwas Aehnliches habe ich versucht in Fig. 10, wo die Hauptseptime d aufwärts steigt, (wenn man nicht etwa die Töne d und h für blos durchgehend ansehen will.)

Minder gut, und man darf sagen, wirklich übelklingend ist die stufenweis aufsteigende Fortschreitung
11 i. der im Basse liegenden Septime f bei Fig. *11 i.*

Am unbedenklichsten ist die aufsteigende, oder springende Bewegung der Septime alsdann, wenn diese
k-n. verdoppelt vorkommt, wie Fig *11 k — n*, oder auch
7. schon bei Fig. 7; wo es dann vollkommen hinreichend ist, sie in der Einen Stimme stufenweis abwärts zu führen, indess sie in der andern füglich anders schreiten kann; indem durch das naturgemässe Fortschreiten der ersteren, der Natürlichkeit schon Genüge geschehen ist, und der normale Gang, den die eine Septime befolgt, das Gehör schon befriedigt, oder wenigstens beschwichtigt.

Ja, in diesen Fällen ist solche verschiedene Führung der Septime sogar nothwendig, um, wie weiter unten vorkommen wird, fehlerhafte Octaven-
(§ 70, 547.) parallelen zu vermeiden (§ 70 am Ende und § 547); — so wie im Gegentheil eine solche Fortbewegung der Septime vorzüglich dann zu vermeiden ist, wenn sie zugleich verbotene Quintparallelen herbeiführt, (Fig.
11 o. (§ 529.) *11 o*), wie wir späterhin (§ 529) finden werden.

Ueberhaupt muss hier ein richtiges Gefühl und gebildetes Gehör in jedem vorkommenden Fall am

Digitized by Google

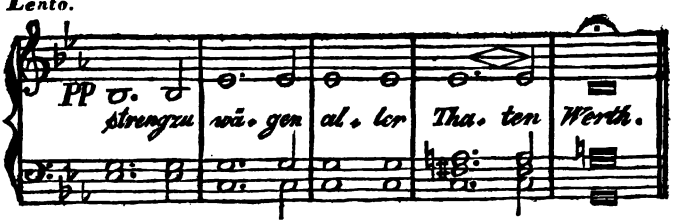
besten unterscheiden, ob solche Führung gehörwidrig klingt, oder nicht; und da, wo dies nicht der Fall ist, kann die Führung auch nicht mehr technisch verboten heissen.

In den im § 308 des 2ten Bandes besprochenen Beispielen Fig. 419, 420, (§ 308.) 419, 420.

419.)

420.)

Lento.



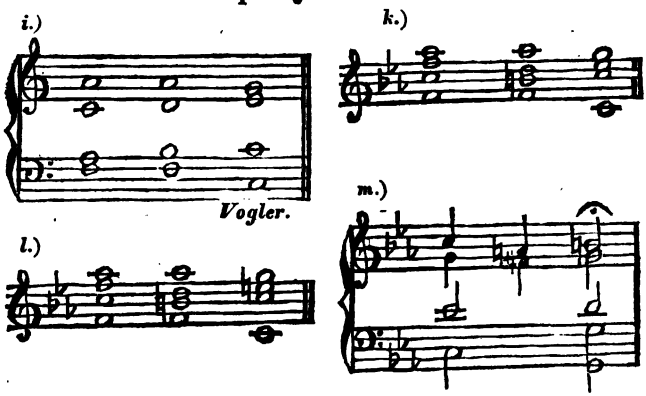
Es: I vi *g*: V⁷ *c*: V

ist, wenn man den vorletzten Accord [c a $\bar{e}s$ fis], oder [c fis a $\bar{e}s$] als Hauptvierklang $\mathfrak{D}^7$ mit beigefügter kleiner None $\bar{e}s$ und ausgelassenem Grundtone D, ansehen will, der Sprung des Basses von c (der Grundseptime) ins G, eine sprungweise Fortschreitung dieser Septime. — (Uebrigens kann der besagte Accord auch als bloser Durchgang- oder Scheinaccord erklärt werden, indem man nämlich den Ton fis nur als Durchgang zum $\bar{g}$ des folgenden Accordes, und das a als Durchgang zum folgenden h betrachtet; nach welcher Ansicht denn dem vorletzten Accorde keine eigene neue Grundharmonie, sondern noch die des vorhergehenden Accordes zu Grunde läge, und also der Ton c nicht als Grundseptime, sondern fortwährend noch,

Digitized by Google

wie im drittletzten Accorde, als Grundton zu betrachten wäre; aus welchem Gesichtspunct angesehen, alsdann freilich gar keine Septime, und keine unregelmässige Fortschreitung einer solchen vorhanden wäre.)

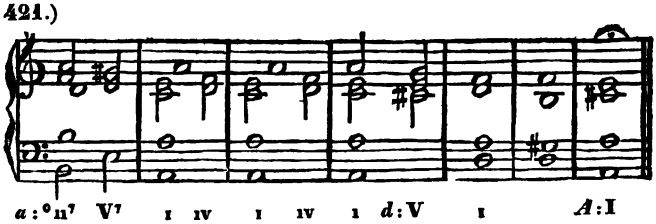
418. — In Fig. 418 des 2ten Bandes bewegt sich auf ganz ähnliche Art das f sprungweis zu c;



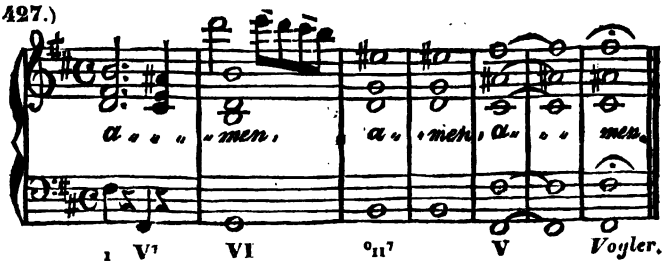
und eben solche Fortschreitungen findet man dort in

421, 427. Fig. 421 u. 427.

421.)



427.)



303, 398. (Vergl. auch Fig. 303, 398.)

Digitized by Google

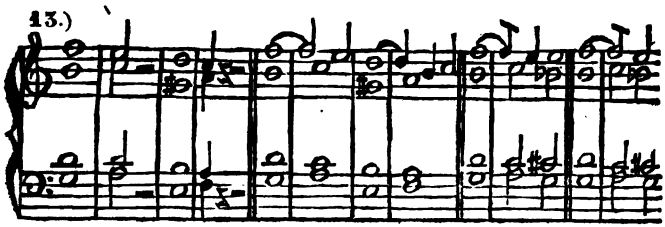
§ 318.

II.)) Bei Trugcadenzen.

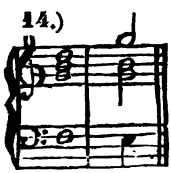
Der zweite Fall, wo die Septime des Hauptvierklanges sich in den, um eine Stufe tieferen, Ton aufzulösen strebt, ist bei Trugcadenzen (§ 256), nämlich in all denen, bei welchen in dem auf den Vierklang folgenden Dreiklange der Ton der nächsttieferen Stufe vorfindlich ist; mithin in den Trugcadenzen $V^7 \flat VI$ oder $V^7 \flat VI$; (§ 256.)

13.

13.)



14.)



und in $V^7 \flat III$, Fig. 14. (Mehre Beispiele kann man im 2ten Bd. Taf. 23, Fig. 297—304, dann Fig. 312—317 finden.) 14. 297-304. 312-317.

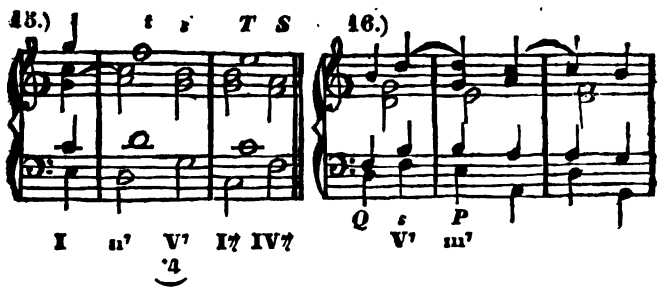
Dies Streben der Hauptseptime ist in solchen Trugcadenzen stärker noch, als bei der natürlichen Cadenz, indem man nicht leicht Beispiele finden wird, wo bei Trugcadenzen die Hauptseptime ohne gehörwidrige Wirkung zu thun, eine andere Bewegung nehmen könnte.

Digitized by Google

§ 319.

III.)) Bei leitertreuen Cadenzvermeidungen.

Der dritte Fall, wo die Hauptseptime stufenweis abwärts geführt zu werden verlangt, ist, wenn nach dem Hauptvierklang ein anderer, zu derselben Tonart gehörender, Vierklang folgt, in welchem der nächst tiefere Ton
(§ 269.) 15. enthalten ist (§ 269). So verlangt z. B. in Fig. 15 die Hauptseptime f abwärts zu schreiten, so wie auch
16. in Fig. 16 das f; —



und ich finde kein Beispiel, wo, bei solchen Harmonieenfolgen, die Hauptseptime, des Wohlklanges unbeschadet, sich anders bewegen könnte.

---

b.) Freie Fortschreitung der Hauptseptime.

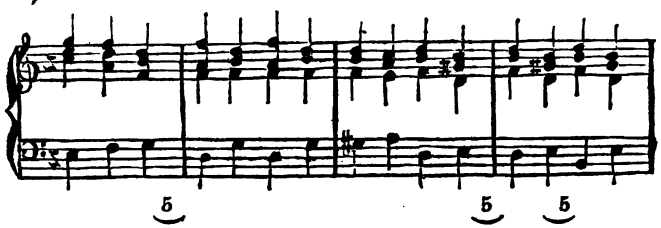
§ 320.

(§316-319.) Nur in den vom § 316 bis hier erwähnten drei Fällen äussert die Septime des Hauptvierklanges die Tendenz, stufenweis herabzuschreiten.

I.)) Darum versteht sich also fürs Erste von selbst, dass solches Abwärtsstreben der Septime in

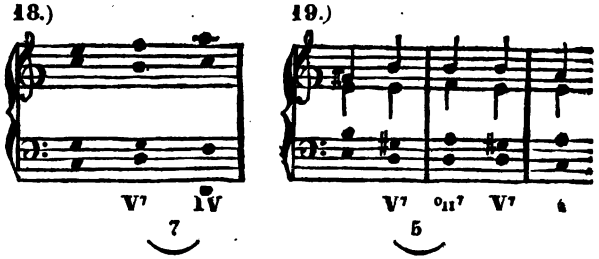
Digitized by Google

all denen Fällen wegfällt, wo, nach dem Vierklang, eine Harmonie folgt, in welcher der nächsttiefere Ton gar nicht enthalten ist: also z. B. bei denen Trug-Hauptcadenzen, welche aus einem Quinten-, oder einem Septenschritte bestehen (§ 257), also bei (§ 257.)
$V^7 \flat II$, oder $V^7 \flat {}^{o}II$, (vergl. Taf. 24, Fig. 306-311.) 306-311.
17.) 17.

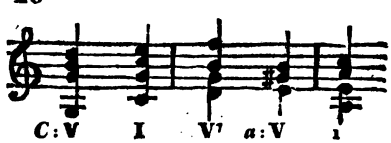


und bei $V^7 \flat IV$, oder $V^7 \flat IV$, Fig. 18, — so wie auch bei 18.
ähnlichen leitertreuen Cadenzvermeidungen z. B. Fig. 19. 19.

18.) 19.)



II.)) Ueberhaupt aber äussert die Hauptseptime nicht das entschiedene Streben stufenweis abwärts, wenn nach dem Hauptvierklang eine leiterfremde Harmonie folgt, und also die Cadenz durch eine ausweichende Harmoniefolge vermieden (§ 269) ist, (§ 269.)
wie in Fig. 20 20.

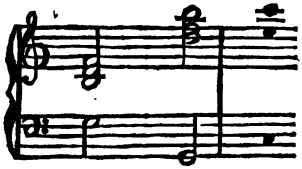


Vergl. auch Fig. 28. 28.

Digitized by Google

III.)) Endlich findet das Abwärtsstreben der Hauptseptime, wie wir gleich Anfangs erwähnten, nur im Augenblick des Harmonieschrittes Statt, und, so lang also noch gar kein Harmonieenschritt geschieht, sondern der Hauptvierklang noch andauert, ist ihre Bewegung frei. Z. B.

29. 29.)



30, 31. Vergl. auch Fig. 30 u. 31.

Anmerkung.

(§ 313-320.) Nachdem wir bis hier die Gesetze der Auflösung der Septime, möglichst, der Erfahrung und der Natur unseres Gehöres getreu, entwickelt, und auf ziemlich einfache Grundsätze zurückgeführt, werfen wir einen Blick auf die Art, wie unsere Theoretiker diese Lehre darstellen; und man wird sehen, dass sie auch hier wieder, bei Aufstellung ihrer Theoreme, höchst einseitig, unvorsichtig und übereilt verfahren.

Sie bemerkten in mehren Fällen, dass die Septime abwärts zu schreiten strebt; und alsbald meinten sie, nichts Eiligeres zu thun zu haben, als daraus die Regel zu abstrahiren und als allgemeingiltig zu promulgiren: Jede Septime muss jederzeit (oder doch, wie Türk, Seite 213, sich ausdrückt, „in jedem Fall der Regel nach"!), eine Stufe abwärts fortschreiten! —

Zwar mussten ihnen natürlich bald, und gar nicht selten, Fälle vorkommen, in welchen die Septime, ganz ohne Uebellaut, nicht also fortschritt; allein statt dadurch auf die Unrichtigkeit ihrer Abstraktion aufmerksam zu werden, das allzuvoreilig promulgirte, unwahre Gesetz zurückzunehmen, und der Natur unseres Gehöres erst genauer abzufragen, in welchen Fällen solche Abwärtsführung der Septime eigentlich erfoderlich sei, um dann das Gesetz auf diese Fälle zu richten, — liessen sie lieber — sei es aus Trägheit, oder Eigensinn, — die einmal aufgestellte Regel stehen, und erschöpfen sich lieber, noch bis auf den heutigen Tag! — in spitzfindigen Ausflüchten, um solche, ihrem Verbote zuwiderlaufende, und doch untadelhaft klingende, folglich das Verbot widerlegende Fälle, als ganz aparte Ausnahmen von der Regel zu erklären, auf dass nur ja das einmal aufgestellte Verbot bei Ehren bleibe! — Und so

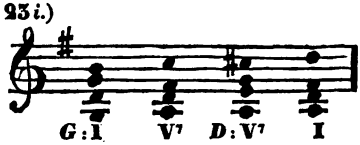
Digitized by Google

wie sie, die Schöpfer des belobten Verbotes, den Muth nicht hatten, dasselbe aufzugeben, so bleiben auch wir, ihre Enkel, bis auf den heutigen Tag, im frommen Glauben an die lieben Alten, an jenen Regeln kleben, welche die lieben Alten, hätten sie die Sache besser überlegt, lieber gar nicht also hätten aufstellen sollen.

Wie sehr aber, durch solche, unrichtig für allgemein ausgegebene, und in so vielen Fällen unwahr erscheinende Regeln, die Theorie unzuverlässig, verwirrt und dem Kunstjünger erschwert wird, ist leicht einzusehen.

So vermag z. B. Kirnberger (in der K. d. S., I. Th. 5. Abschnitt, S. 85, so wie auch in s. W. Grunds. beim Gebr. d. Harmonie § 19,) und nach ihm Türk, (Generalb. § 47 u. 145,) die Fortschreitung der Septime in Fällen wie Fig. 23*i*—*p* wieder nur als Ausnahmen von der Regel zu entschuldigen, — als Uebergehungen der Auflösung, — als elliptische oder katachretische Auflösungen. Das $\bar{c}$ im folgenden Beispiele 23*i-p.*

23*i.*)



23*i.*

sagt Türk, müsste der Regel gemäss freilich eine Stufe abwärts, ins $\bar{h}$ aufgelöset werden. Statt dessen folgt nun zwar $\bar{c}$is; allein man denke sich nur, als folgte auf den ersten Accord der G-Dreiklang, und das $\bar{c}$ bewegte sich dabei zu $\bar{h}$: so wäre die Regel befolgt; dieser G-Dreiklang und die Auflösung des $\bar{c}$ ins $\bar{h}$, sind nun aber nur — ausgelassen, und der vorliegende Fall ist also wieder — eine Ellipse.

Auf ähnliche Art erlaubt Kirnberger (W. Grunds. b. G. d. Harm. § 19) Fälle wie Fig. 24, nur unter der Firma: 24.
„Uebergehung des Accordes der Resolution", u. dgl.

Eben so findet Türk (am angef. Orte) den Fall Fig. 25, 25.
welchen er bei Seb. Bach aufgespürt hat, nicht anders als unter der Firma einer katachretischen Auflösung erlaubt, und als Ausnahme von der Regel, zu entschuldigen; als eine Freiheit, „welche sich zuweilen selbst die gründlichsten Ton„setzer erlauben"! — indess belobter Bach durch diesen Satz, der Regel, wenn man sie richtig fasset, ganz und gar nicht zuwidergehandelt, sich gar keine Abweichung von der wahren Regel erlaubt hat, und daher gar keiner Entschuldigung bedarf, — und am wenigsten einer so schlechten!

Ferner weiss Türk den Fall 26*l*, welcher ebenfalls gegen 26*l.*
seine Regel verstösst, in welchem aber, nach unseren obigen Beobachtungen, das Abwärtsstreben der Septime gar nicht eintritt, ebenfalls wieder nur sehr künstlich, unter der Firma einer enharmonischen Verwechslung von b statt ais, zu entschuldigen, — und Fig. 27 (worin übrigens das es gar nicht Septime der 27.
Grundharmonie, sondern entweder Durchgang, oder None ist)

Digitized by Google

entweder als eine nur erlaubte Freiheit, oder ebenfalls als eine enharmonische Verwechslung.

28. Eben so unnöthig wird, in der allgem. Encyclopädie d. Wiss. u. K., die Fig. 28 unter dem Namen einer Austauschung der Auflösung aufgeführt.

31 *i*. Eben so weiss Marpurg (Generalbass, 1. Th. 1. Abschn. IV. Absatz § 42. S. 60) in Fig. 31 *i* den Sprung der Oberstimme von der Septime f zu h herab, nicht anders, als unter der Firma einer versteckten Auflösung zu entschuldigen! —

k, l, m. Auch Fälle, wie Fig. 31 *k*, *l*, *m*, welche unserer Regel gar nicht zuwiderlaufen, meint Kirnberger, (K. d. r. S. I. Th. 3. Abschn. S. 83,) und mit ihm Türk (§ 70) als besondere Licenzen, als erlaubte Ausnahmen und Ausweichungen von der Regel, weit hergeholt entschuldigen zu müssen —!

Die Herren Theoristen beweisen, beim Entschuldigen so vieler gegen ihre Regeln anstossenden Fälle, so viel casuistische Pfiffigkeit, dass man wohl sieht, sie würden auf ähnlichen Wegen auch den gröbsten wirklichen Fehler zu beschönigen vermögen, wie sie hier blos eingebildete Fehler oder Ausnahmen entschuldigen.

Aber was antworten sie wohl einem Schüler, welchem sie eine wirklich regelwidrige Auflösung tadeln, wenn er ihnen erwiedert: er habe eben auch einmal „eine Ellipsin", eine katachretische Auflösung machen wollen, um sich auch in solchen Katachresen und Ellipsen zu üben? u. s. w. — Erwiedern sie ihm etwa: hier gehe das nicht an! — so wird er dann weiter fragen: „Ei nun, wo geht es denn? — und wo nicht?" —

Wozu sich aber all diesen Verlegenheiten aussetzen? — wozu dies ängstliche Leimen, Flicken und Verkleistern an einem in sich selber haltlosen Gebäude? — wozu diese unselige Casuistik? wozu all die künstlichen, mühsamen, bunt und krausen, erzwungenen Entschuldigungen angeblicher Ausnahmen von einer, angeblich allgemeinen, in der That aber nur irrig für allgemein ausgegebenen Regel; indess man sich, zugleich mit der unnöthigen Regel, auch der unnöthigen Mühe entheben könnte, Fortschreitungen, welche gar keiner Entschuldigung bedürfen, als Ausnahmen von der Regel künstlich, mühselig, und doch höchst ungenügend, zu entschuldigen!

Aber noch mehr! Die Theoristen beschränkten sich sogar nicht einmal darauf, der Septime des Grundtones die stufenweise Bewegung abwärts zur Pflicht zu machen; sondern sie waren auch inconsequent genug, es sogar für eine Ausnahme von der Regel zu halten, wenn irgend ein Ton, welcher, ohne wirklich Septime der Grundharmonie zu sein, nur eben zufällig auf der siebenten Stufe vom Basston an
(§99, Anm.) steht, (vergl. Anm. zum § 99) sich nicht ebenfalls stufenweis abwärts auflöset! — Es ist dieses schon bei mehren der vorstehend erwähnten Fälle bemerkbar; noch auffallender aber an folgenden. Es sagt z. B. Koch (Anl. z. Comp. § 2): in
32. Fig 32 könne die Septime, d. h. der Ton h, welcher, vom

Digitized by Google

Basstone c an gezählt, freilich der siebente, aber nichts weniger als Septime der Grundharmonie, sondern ein eben aufwärts zu seiner Hauptnote $\bar{c}$ strebender Nebenton ist, — könne, sage ich, diese angebliche Septime $\bar{h}$ auch eine Stufe aufwärts aufgelöset werden! — Etwa gar als Ausnahme und Licenz?!

Von gleicher Art ist die mühselige Künstlichkeit, mit welcher unsere Gelehrten die sogenannte liegenbleibende oder stillstehende Septime, (vergl. Anm. z. § 268,) Fig 33 *i*, zu entschuldigen suchen, deren Stillstehen sie immer nicht recht zu reimen wissen mit der Marschordre, die sie nun einmal an alle Septimen haben ergehen lassen, kraft deren sie sich sämmtlich so und so bewegen sollen. — Meiner geringen Einsicht nach eine sehr unnöthige Mühe! indem der, hier beim jedesmaligen dritten Viertel, zur Verwunderung jener Gelehrten, liegenbleibende Ton $\bar{c}$ ja nicht Septime der Grundharmonie, sondern Grundton der unverrückt bleibenden C-Harmonie, und nur eben zufällig der siebente Ton vom Tone d ist, durch welchen der Bass eben von c zu e schreitet (indess der Tenor, statt $\bar{e}$ auszuhalten, einen Augenblick eben so durchgehend den Ton $\bar{f}$ hören lässt, um gleich wieder zu $\bar{e}$ zurückzukehren); — aus welchem Gesichtspuncte betrachtet also von einer Nothwendigkeit, das $\bar{c}$ beim dritten Viertel ins $\bar{h}$ aufzulösen, gar keine Rede sein kann. — Auf dieselbe Art erklären sich, ohne alle Künstlichkeit, und ohne dass es Noth thäte, hier etwas Besonderes zu suchen und zu finden, und die angebliche Septime als einen kataehretisch resolvirenden Vorhalt (!) anzusehen, auch *k - o*. (Im § 392 kommen wir noch einmal auf diese stillstehende Septime zurück.) — Was übrigens den Ausdruck liegenbleibende oder stillstehende Septime an sich selber betrifft, so würde derselbe eher auf Fälle der Art passen wie Fig. 18.

(§ 268.) 33 *i*.

k - o. (§ 392.)

18.

Eben so unnöthig machen die Herren auch viel Wesens daraus: in welches Intervall (nämlich in den wievielten Ton vom Basston an gezählt) die Septime sich auflöset. Denn wenn wir wissen, dass in Fig. 34 *a — f* die Grundseptime sich in die Grundterz der tonischen Harmonie auflöst (§ 314 bei *D*), bei *g* aber in die Quinte der Harmonie VI, und bei *h* und *i* in die Terz der Harmonie $F : V^7$, u. dgl., so wissen wir damit doch wohl etwas Reelleres, als wenn Jene uns sagen, bei *a* löse sich die Septime in die Terz auf, bei *b* die Terz in die Terz, bei *c* aber in die Octave, bei *d* die Septime in die Sexte, bei *e* die Quinte in die Terz, bei *f* die Prime in die Prime, bei *g* die Septime in die Quinte, bei *h* die Quinte des Quintsextaccordes in die Quarte des Secundquartsextaccordes, u. dgl. Alle Auflösungen von *a* bis *f* sind wesentlich einerlei, und nur allein in dem zufälligen, ausserwesentlichen Nebenumstande verschieden, dass bei *d* die Basstimme auf *g* liegen bleibt, indess sie bei *a*, *b*, *c*, *e*, *f* sich während der Auflösung der Septime fortbewegt; — und umgekehrt löset sich sowohl bei *d* als bei *i* die Septime in die Sexte auf, und doch sind

34. (§ 314.)

Digitized by Google

beide Fälle wesentlich verschieden, nämlich $C:V^7:I$, und
(§ 99, 314, 454.) $C:V^7:F:V^7$. — (Vergl. übrigens Anm. zum § 99, 314, und § 454.)

Was übrigens den, ebenfalls gemeinüblichen Lehrsatz angeht, dass die Auflösung der Septime auf leichter Zeit geschehen müsse, so ist dieses in so fern wahr, als es wahr ist, dass die Vorbereitung auf leichter, der Anschlag
(§ 114.) aber auf schwerer Zeit geschehen müsse (1. Bd § 114), wo dann natürlicherweise die Auflösung wieder auf eine leichte
(§ 326½.) Zeit fällt. (§ 326½.)

2.) Fortschreitung der Terz des Hauptvierklanges.

a.) Unfreie Fortschreitung.

§ 321.

1.)) Bei der natürlichen Cadenz.

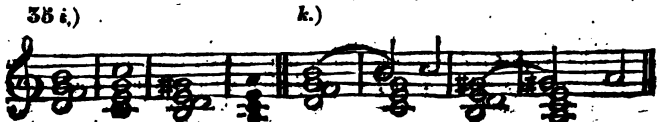
Es befindet sich im Hauptvierklang, ausser der Septime, noch ein anderes Intervall, welches in gewissen Fällen eine bestimmte Fortschreitung verlangt: nämlich seine Grundterz, das Subsemitonium (der Unterhalbeton) der Tonart.

Dies Intervall strebet nämlich, sich eine kleine Tonstufe aufwärts zu bewegen, wenn nach dem Hauptvierklang eine andere leitergleiche Harmonie folgt, in welcher der Ton jener höheren Stufe vorfindlich ist; — also:

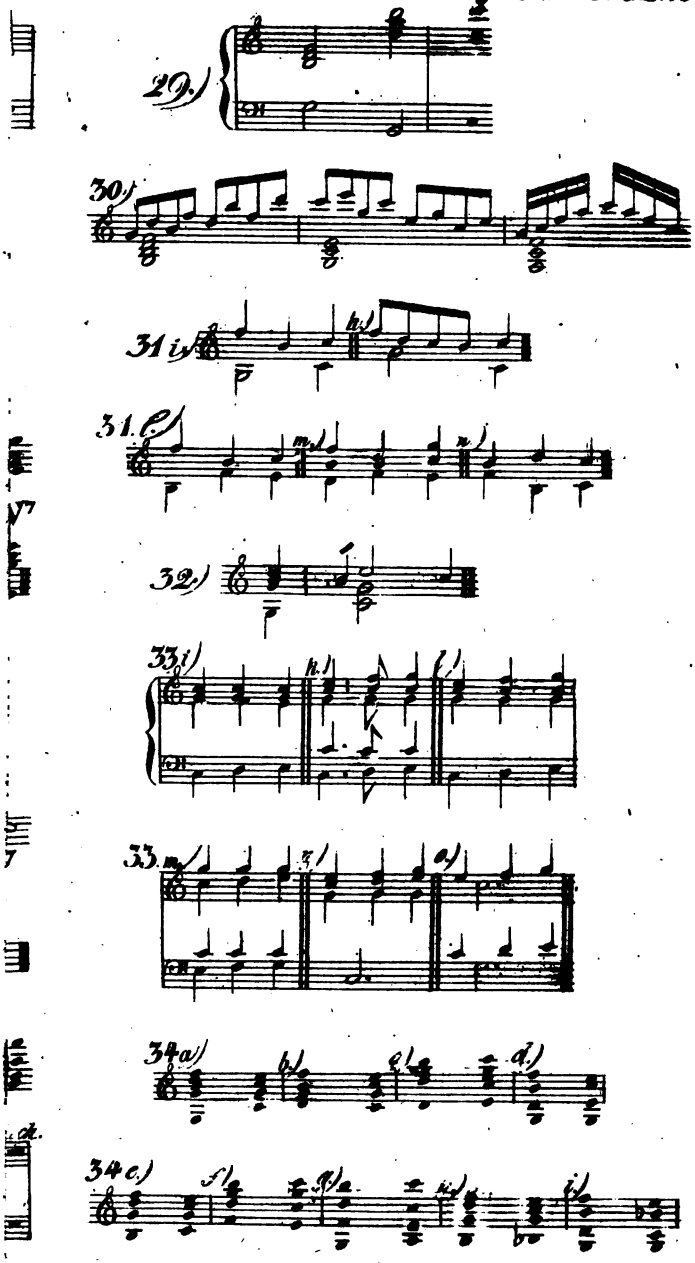
Erstens bei der natürlichen Hauptca-
(§ 255.) denz. (§ 255.)

35 *i.* *A.*)) In Fig. 35 *i*

35 *i.*) *k.*)



Digitized by Google



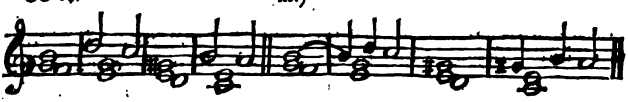
Digitized by Google

Digitized by Google

bewegt sich das $\bar{h}$ in den Ton $\bar{c}$, also eine kleine Tonstufe hinaufwärts, und eben so löset sich hernach das $\bar{gis}$ in den um eine kleine Tonstufe höheren Ton $\bar{a}$ auf.

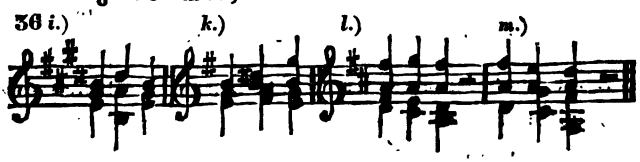
Eben solche Fortschreitung befolgt der Unterhalbton bei *k*, nur aber etwas verspätet, — bei 35 *l* von einer durchgehenden Note unterbrochen, — bei *m* verzögert und unterbrochen zugleich. 35 *k*, *l* *m*.

35 *l*.) *m*.)



In Fig. 36 aber, 36.

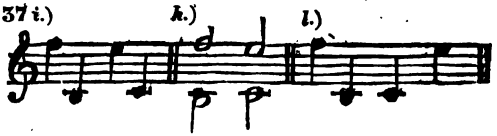
36 *i*.) *k*.) *l*.) *m*.)



wo die eigentliche Terz des Hauptvierklanges bestimmt abwärts, oder aufwärts springend fortschreitet, befriedigt solche Führung das Gehör nur sehr wenig.

In folgendem Satze 37 *i*.

37 *i*.) *k*.) *l*.)



folgt nach dem Unterhalbtone h, nicht unmittelbar $\bar{c}$, sondern die brechende Stimme springt erst noch hinauf zu $\bar{\bar{c}}$; allein die gebrochene Unterstimme bewegt sich normal wie bei *k*. — Allemal ist übrigens die Stimmenführung bei *l* fliessender als bei *i*. (§ 27 u. 471.) *k*. *l*, *i*. (§ 27, 471.)

B.)) Wie entschieden indessen das stufenweise Aufsteigen die dem Unterhalbtone natürlichste Fortschreitung bei der natürlichen Hauptcadenz ist, so ist sie doch wieder nicht die einzig mögliche.

Digitized by Google

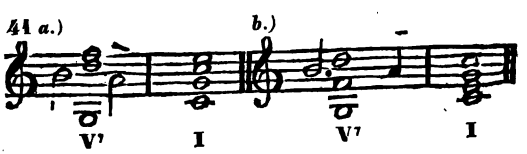
Fürs Erste nämlich kann man die Terz des Hauptvierklanges bei der natürlichen Hauptcadenz manchmal auch füglich abwärts, in die Quinte des folgenden Dreiklanges, springen lassen; und zwar am ehesten dann, wenn erstere in einer
38. Mittelstimme liegt. Z. B. Fig. 38.

Diese Freiheit der Terz benutzt man besonders häufig bei denen Cadenzen, welche volle Tonschlüsse bilden sollen, und wo man sonst, wenn man nur vier Stimmen hat, diese Quinte des tonischen Accordes entl, m. behren müsste, wie bei *l*, *m*, oder die Terz des Vier-
n, o. klanges selbst, wie bei *n*, *o* — oder man müsste den
p, q. Vierklang in verwechselter Lage setzen, wie bei *p*, *q*,
r. oder den Dreiklang, wie bei *r*, u. dgl.

Aber auch in äusseren Stimmen lässt sich das Subsemitonium zuweilen also führen. So lässt z. B.
39. Mozart in Fig. 39

das ā der Oberstimme ins f̄ herabspringen, — und
40. von ähnlicher Art ist Fig. 40.

Man kann den erwähnten Terzensprung auch wohl, durch Einschaltung eines Durchganges, in zwei Secundenschritte verwan-
41. deln und zertheilen. So schreitet z. B. in Fig. 41

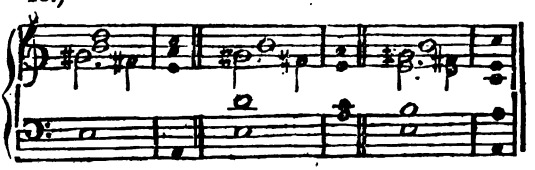


Digitized by Google

das h durch ā zur Quinte ḡ der folgenden E-Harmonie herab, und auf ähnliche Art bewegt sich dasselbe Intervall in Fig. 42 — 45. 42-45.

In weicher Tonart klingt solche stufenweise Abwärtsführung etwas anstössiger, wie Fig. 46 zeigt, 46.

46.)



nämlich wegen des der *a*-moll-Leiter fremden Tones fis (§ 31). — Indessen giebt Vogler (in s. Choral- (§ 31.) system Tab. IV.), doch den Satz Fig. 47 als Muster 47. eines antiken Tonschlusses.

Noch andere Fortschreitungen des Unterhalbentones sieht man in Fig. 48, von a zu des, und 48. dann von g zu es, — in Fig. 49 in der zweiten Violine 49. von fis zu h, — in Fig. 50 von h zu ḡ, — in Fig. 51 50, 51. sogar im Basse von gis zu e.

Am allerunbedenklichsten ist übrigens jede vom Gewöhnlichen abweichende Führung des Unterhalbentones auch wieder alsdann, wenn er verdoppelt vorkommt und das einemal den natürlichen Gang nimmt; wo, aus ähnlichem Grunde wie schon (§ 317, (§ 317.) B.)) erwähnt worden, solche verschiedene Führung nicht blos unbedenklicher, sondern sogar nothwendig ist; wie eben z. B. in Fig. 51. 51.

Auch in Fig. 49, T. 2 könnte man mit in Anschlag 49. bringen, dass die nicht normale Schreitung des Tones fis der zweiten Violine, durch die Bewegung der Alt-

Digitized by Google

singstimme, — und eben so im folgenden Tacte die Abwärtsführung der Sopranstimme, durch die Bewegung des Fis in der ersten Violine, vergütet werde, — allenfalls auch noch durch das dabei stattfindende Uebersteigen der Altstimme, wodurch der Sopran gewissermasen aufhört, äussere Stimme zu sein.

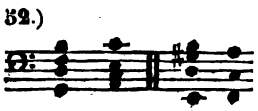
---

§ 322.

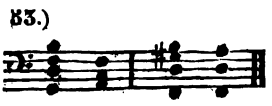
II.)) Bei Trugcadenzen.

A.)) So wie die Terz des Hauptvierklanges bei der natürlichen Cadenz stufenweis aufzusteigen strebt, so strebt sie, diesen Gang auch in all denen
(§ 236.) Trugcadenzen (§ 256) zu nehmen, wo auf den Hauptvierklang ein Dreiklang folgt, in welchem der Ton der höheren Stufe enthalten ist; also bei der
52. Trugcadenz $V^7 \nearrow VI$ oder VI, Fig. 52, — und bei $V^7 \nearrow IV$
53. oder $V^7 \nearrow IV$. Fig. 53.

52.)

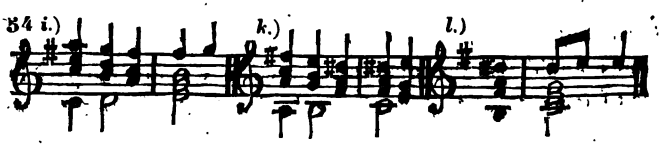


53.)



Eine Verzögerung solcher Fortschreitung bei
54 *i*, *k*, *l*. der Trugcadenz $V^7 \nearrow VI$ oder VI findet man bei 54 *i*, *k*, *l*,

54 *i*.) *k*.) *l*.)



— Ein zwischen den Unterhalbenton und die Auflösung
m. eingeschobener Durchgang zeigt sich bei *m*; — Verzögerung und Zwischenschiebung eines Nebentones zu-
n. gleich aber bei *n*; — eine zweifache Verzögerung, sowohl der Fortschreitung des Unterhalbentones, als des
o, *p*. Vorhaltes, enthält Fig. *o*, statt *p*.

Digitized by Google

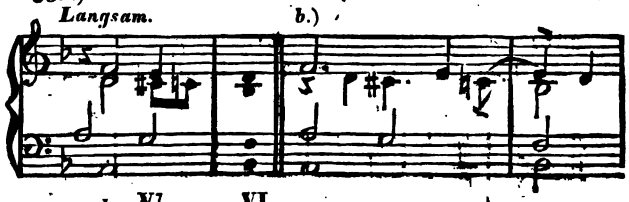
54 m.) n.) o.) p.) 54 m-p.

Aehnliche Beispiele der Trugcadenz $V^7 \neq IV$ oder $V^7 \neq iv$ mag sich der Leser selber bilden.

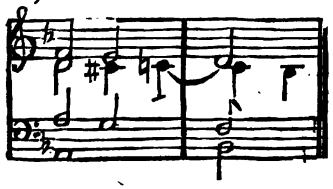
B.)) Die Neigung der Terz des Hauptvierklanges, sich im Augenblicke dieser Trugcadenzen stufenweis aufwärts zu bewegen, ist so stark, dass es schwer ist, Beispiele zu finden, wo eine andere Führung von untadelhafter Wirkung wäre.

Eine Art jedoch, wie dies Intervall sich auch wohl abwärts führen lässt, zeigt Fig. 55, 55.

55a.) *Langsam.* b.)



c.)



Vergl. § 257, Fig. 302. (§ 257.) 302.

wo, bei der Trugcadenz $V^7 \neq VI$, die Terz $\bar{c}is$ des Hauptvierklanges 2^7 durch die Durchgangnote $\bar{c}\natural$ zu b herabsteigt.

Andere Beispiele, deren Tadellosigkeit ich nicht grade verbürgen will, mag man bei Fig. 56 und 57 prüfend durchgehen. 56, 57.

Digitized by Google

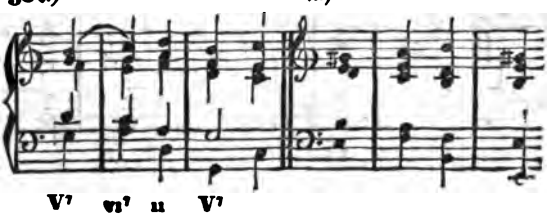
Uebrigens kann man, zu diesem §, sämmtliche
297-321. Beispiele Taf. 23, Fig. 297-321 des zweiten Bandes, vergleichen.

§ 323.

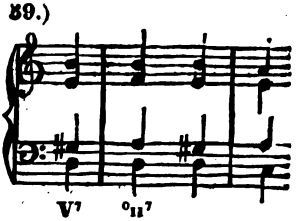
III.)) Bei leitertreuen Cadenzvermeidungen.

A.)) Auch bei der Vermeidung einer Hauptcadenz durch einen auf den Hauptvierklang folgenden anderen leitereigenen Vierklang, strebt die Terz des ersteren, eine kleine Stufe aufzusteigen, wenn anders der Ton dieser Stufe in der folgenden Harmonie enthalten ist; also bei den Harmonieenfolgen $V^7 \nearrow VI^7$ oder $V^7 \nearrow II^7$, $V^7 \nearrow II^7$ oder $\nearrow^0 II^7$, — und $V^7 \nearrow IV^7$ oder $\nearrow IV^7$;
58, 59 z. B. in Fig. 58, 59.

58 *i.*) *k.*)



59.)



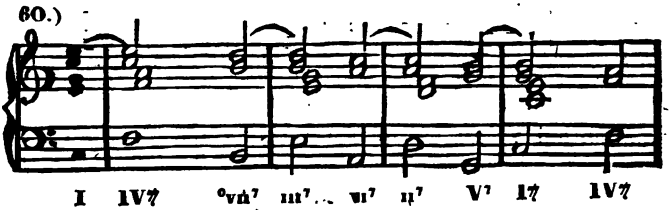
(Ueber die Folge $V^7 \nearrow I^7$ siehe nachstehend bei *B.*).

B.)) Nicht leicht wird die Terz des Hauptvierklanges bei einer solchen Cadenzvermeidung anders, als stufenweis aufwärts fortschreiten; — ausgenommen bei

Digitized by Google

der Harmonieenfolge $V^7 \nearrow I?$, d. h. wenn, in harter Tonart nach dem Hauptvierklange, der grosse Vierklang auf der Tonica folgt, wie in Fig. 60, T. 3 zu 4, 60.

60.)



wo man nämlich das f lieber liegen lässt, um als Vorbereitung der grossen Septime des folgenden Accordes zu dienen; — und eben so auch in Fig. 61 61. in der zweiten Stimme (nicht auch im Bass) — in Fig. 62, T. 1 zu 2, u. dgl. 62.

---

b.) Freie Fortschreitung der Terz des Hauptvierklanges.

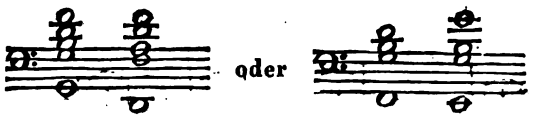
§ 324.

In anderen, als den vorerwähnten drei Fällen, findet das Streben des Unterhalbentones, stufenweis aufwärts zu schreiten, nicht statt; vielmehr bewegt er sich, sofern nicht andere Umstände im Wege stehen, nach Belieben, stufenweis, oder springend, auf-, oder abwärts.

I.)) Fürs Erste also bei solchen Harmonieenfolgen, wo der Ton dieser Stufe im zweiten Accorde gar nicht enthalten ist, also *A.*)) bei all denen Trugcadenzen, wo, nach dem Hauptvierklange, der Dreiklang der zweiten, oder der der dritten, oder gar der siebenten Leiterstufe folgt, d. i. in den

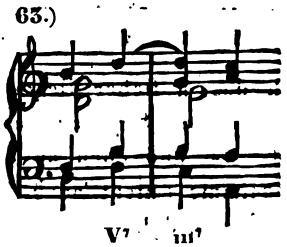
Digitized by Google

Trugcadenzen $V^7_{\sharp II}$, oder $_{\sharp^0 II}$, $V^7_{\sharp III}$, und $V^7_{\sharp^0 VII}$,
305-317. (2ter Bd. Taf. 23, Fig. 305 bis 317);



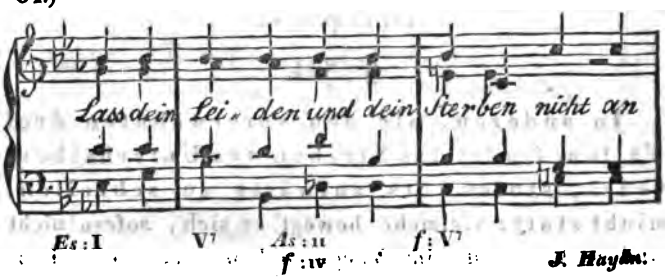
B.)) bei ähnlichen leitertreuen Cadenzenvermeidungen: nämlich bei $V^7_{\sharp III^7}$, und $V^7_{\sharp^0 VII^7}$,

63. 63.)



wie auch *C.*)) bei verschiedenen ausweichenden Harmo-
64. (§ 494.) nieenfolgen, wo sich, wie z. B. in Fig. 64 (vgl. § 494.)

64.)

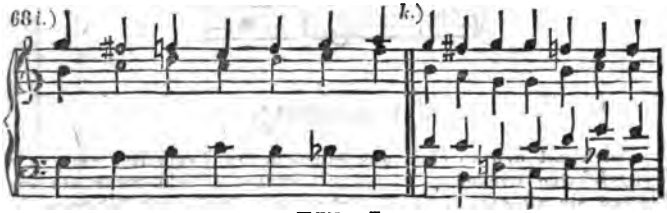


das d freilich unmöglich stufenweis auflösen kann, und daher volle Freiheit hat, sich sprungweis zu f, zu be-
65. wegen; — und eben so bewegt sich in Fig. 65, im 5ten Tacte, das fis abwärts zu f. — Aehnlich sind die
66, 67. Fälle Fig. 66 und 67.

II.)) Ueberhaupt aber äussert der Unterbelteten nicht das entschiedene Streben stufenweis aufwärts,

Digitized by Google

wenn nach dem Hauptvierklang irgend eine leiterfremde Harmonie folgt, und also die Hauptcadenz durch eine ausweichende Harmonieenfolge vermieden ist. So schreitet z. B. in Fig. 68 bei *i*, 68*i*.



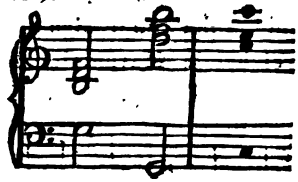
C: V *G*:V⁷ *C*:V⁷ I V⁷ *F*:V⁷ I

beim zweiten Harmonieenschritte, das $\bar{\text{f}}$is der oberen Stimme, statt sich ins $\bar{\text{g}}$ aufzulösen, unbedenklich zu $\bar{\text{f}}$, und später das h zu b. — Eben solche freie Fortschreitungen desselben Intervalles findet man bei *l* und *m*; nämlich H zu A, und h zu a herab. — *l*, *m*. Ja, in manchen Fällen, wie z. B. bei *i*, würde es *i*. sogar unangenehm klingen, die Subsemitonien $\bar{\text{f}}$is und h stufenweis aufwärts steigen zu lassen, wie bei *k*, *k*. weil alsdann eine andere Stimme die Septime der folgenden Harmonie sprungweis ergreifen müsste, welches, wie wir bei der Lehre vom Querstand erwähnen werden, nicht wohlklingt. (§ 490.) (§ 490.)

III.)) Endlich ist die Grundterz des Hauptvierklanges auch frei so lang noch gar kein Harmonieenschritt geschieht, sondern der Hauptvierklang noch unverändert fortwähret; z. B. Fig. 69, 70, 71. 69, 70, 71.

Digitized by Google

69. 69.)



Anmerkung.

Auch mit den so eben ausgesprochenen Freiheiten sind die Tongelehrten wieder nicht einverstanden. Nicht zwar als erklärten sie all diese und ähnliche Fortschreitungen für unrecht und übelklingend; — nein! nur gegen ihre Regel finden sie sie, und um sie, der Regel unbeschadet, doch gut finden zu dürfen, erschöpfen sie sich dann wieder in spitzfindigen Deuteleien und Entschuldigungen.

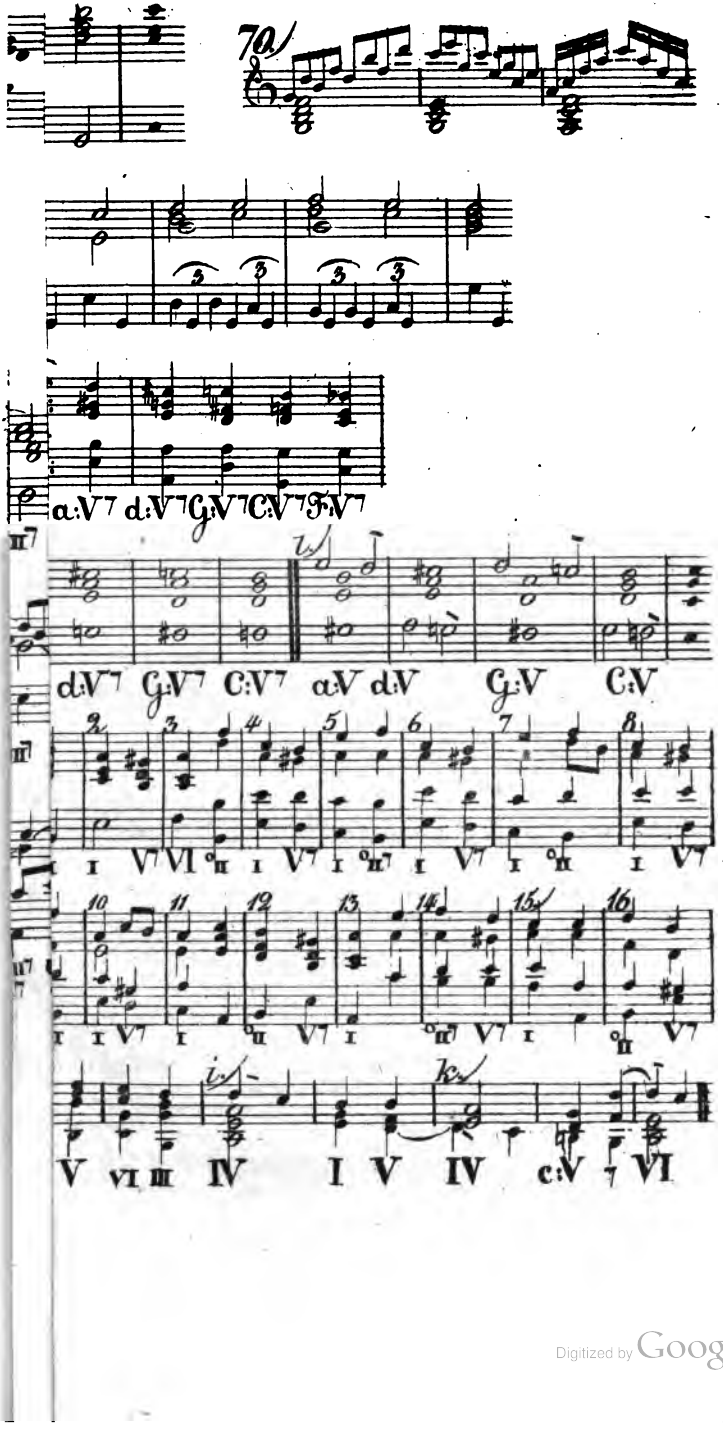
Man höre z. B. nur, wie Kirnberger, (K. S., 1. Bd., 3. Abschn., S. 89 flg.,) Türk, (Generalb. § 45,) Koch, (Anleit. z. Comp. I. Bd. Anm. zu § 152, und Handb. § 188,) Sätze, wie Fig. 72 *i* und *k*, (in denen sie überdies auch noch eine weitere Regelwidrigkeit, nämlich den unvorbereiteten Eintritt der Hauptseptime [I. Bd. Anm. zum § 107], aufgespürt haben!!) dunkeln zu müssen glauben. Man muss sich eben vorstellen, sagen sie, Fig. 72 *k* wäre nicht so, wie sie ist, sondern anders, nämlich so, wie bei *l*. Ein solcher Satz, fahren sie fort, wäre nicht gegen unsere Regeln; die mit Querstrichen bezeichneten Töne wären nur durchgehende. — Nun darf man sich, heisst es weiter, nur auch noch denken, die belobte durchgehende Note träte überall schon um einen halben Tact früher ein, als hier geschieht, (also wieder so, wie es bei *k* war). Dieses Früher-Eintreten des durchgehenden Tones nennen wir wieder „Anticipation einer durchgehenden Note"; wir sagen: „der Durchgang steht hier statt des Anschlages" — diese Anticipation, und dieses Setzen des Durchgangs statt des Anschlages, erlauben wir, als „Licenz"; — und jetzt kann das Beispiel passiren, denn es hat ja nun einen gelehrten Namen, es heisst „Anticipation oder Vorausnahm einer durchgehenden Note" — „der Durchgang steht statt des Anschlags"; — „Licenz"! — Merkts euch nun, Jünger! man kann den Durchgang statt des Anschlags setzen; das heisst man Licenz. — Wisst ihrs jetzt? — und was wisst ihr denn jetzt? —

72 *i*, *k*. (§ 107, Anm.) 72 *k*. *l*. *k*.

Wenn übrigens schon dieser eine Fall eines Abwärtsschreitens des Unterhalbentones eine so mühselige Apologie nöthig machte, welche ungeheure Arbeit wäre es gewesen, auch noch die unzähligen anderen Fälle von natürlichen oder Trugcadenzen oder Cadenzvermeidungen auf ähnliche Manier zu entschuldigen, bei welchen wir oben das befragliche Intervall sich so häufig anders als stufenweis aufwärts, oder auch gar

Digitized by Google

Taf. 35. zum 3 Bd. S. 28.



Digitized by Google

Digitized by Google

nicht, bewegen sahen, und an welche Jene, bei Aufstellung ihrer Regel, offenbar nicht gedacht haben. Wie viel Grundgelehrtes hätte sich nicht über all diese Fortschreitungsfälle sagen lassen! welche Ausbeute von neuen katachretischen Fortschreitungen und Nichtfortschreitungen, Licenzen, u. dgl.! und, in Anschung dieser Letzteren, welche schöne Gelegenheit, wieder ein neues Kunstwort zu erfinden: ein stillstehendes Subsemitonium, als Gegenstück zur stillstehenden Septime! u. dgl.

Aber noch immer ärger wird die Verwirrung, wenn man das von den Theoristen aufgestellte Gesetz so nimmt, wie sie es ausdrücken, nämlich nach den leidigen Generalbassziffern.

Da heisst es denn in den probatesten Lehrbüchern: „Jede „Note, welche eine falsche (kleine, 1. Bd. § XXXVI) Quinte (§ XXXVI.) „über sich hat, muss sich eine (kleine) Stufe über sich bewegen, indess die falsche Quinte eine Stufe abwärts resolvirt." — „Jede Note, die eine übermässige (grosse) Quarte „trägt, muss einen Grad unter sich gehen, indess die übermässige Quarte eine Stufe aufsteigt"; oder kurzweg: „Die „kleine (sogenannte verminderte) Quinte löset sich abwärts, „die grosse (sogenannte übermässige) Quarte aber aufwärts „auf."

Diese Regel trifft nun wieder, grade so, wie so viele andere ihres Schlages, in manchen Fällen zwar zu; zeigt sich aber trüglich nicht allein in einer unzähligen Menge anderer, (nämlich nicht nur in allen Fällen der §§ 321, *B.*), u. 322, *B.*)), auch (§321, 322.) § 323 am Ende, und in allen Fällen des § 324;) — sondern, nebst (§ 323, 324.) diesen, auch in Fällen der Art wie z. B. Fig. 73, 74, und 73, 74. vielen anderen, welche unter der Regel, so wie sie ausgedrückt ist, ebenfalls begriffen sind, und wo doch bei Fig. 73 das H 73. sich mehrmal springend aufwärts, das f aber springend abwärts bewegt, so wie auch bei Fig. 74 die grosse (oder sogenannte 74. übermässige) Quarte (der Ton d) herabsteigt, indess der Basston liegen bleibt; — bei *k* aber die kleine (sogenannte ver- *k.* minderte) Quinte, as, liegen bleibt, der Basston aber, statt hinaufzusteigen, sich abwärts bewegt.

Vollends gar keiner kritischen Beleuchtung werth ist die noch unrichtigere gemeinübliche Phrase: „Alle übermässigen Intervalle lösen sich aufwärts, alle verminderten aber „abwärts auf"; eine Regel, welche, um, in Ansehung des hier befraglichen Intervalles, der Terz des Hauptvierklanges, auch nur so wahr zu sein, wie die im vorigen Absatz erwähnten, wenigstens also gefasst werden müsste: „Von allen sogenannt übermässigen Intervallen löset sich das obere Ende „aufwärts, der untere Terminus aber abwärts auf, — von allen „verminderten aber der obere abwärts, und der untere aufwärts" — oder kurz: „Die beiden Enden der übermässigen Intervalle streben, sich bei der Auflösung von einander zu entfernen, die der verminderten aber, sich einander zu nähern;" —

Digitized by Google

oder: „jene streben nach divergirenden, diese nach conver-„girenden Richtungen." — So wäre diese Regel, wenn auch in ihrer Allgemeinheit noch eben so falsch, wie die im vorigen Absatz erwähnte, doch wenigstens nicht noch unrichtiger.
(§ 341, 99, Anm.) (Vergl. übrigens die Anm. z. § 341, — und Anm. z. § 99).

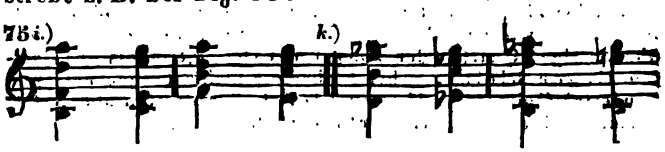
3.) Fortschreitung der selbständigen None.

§ 325.

a.) Unfreie Fortschreitung.

Nachdem wir bisher die Fortschreitung der Septime und der Terz des Hauptvierklanges betrachtet, werfen wir auch noch einen Blick auf die Fortschreitung der, einer solchen Harmonie selbständig beigefügten, Nonen.

Die selbständige (grosse oder kleine) None strebt, beim nächsten Harmonieenschritt, eine Stufe abwärts zu schreiten, sofern der Ton dieser nächsttieferen Stufe in der folgenden Harmonie enthalten ist. So
75*i*. strebt z. B. bei Fig. 75*i*



k. das $\bar{\bar{a}}$ sehr fühlbar zu $\bar{\bar{g}}$ herab, — und eben so bei *k* das $\bar{\bar{as}}$ herab zu $\bar{\bar{g}}$.

Eben solche Fortschreitungen, nur verspätet, findet
77. man in Fig. 77.

Ein Beispiel jedoch, wo eine solche kleine None im Augenblick der Cadenz gar nicht stufenweis, sondern
78. willkürlich sprungweis fortschreitet, zeigt Fig. 78.

Bei Trugcadenzen kommen beigefügte Nonen nicht
(§ 257.) leicht vor (§ 257), es wäre denn etwa bei der Trug-

Digitized by Google

cadenz V^7›VI, oder V^7›VI, bei welcher aber der Ton der nächsttieferen Stufe in der zweiten Harmonie gar nicht enthalten ist. (§ 326.) (§ 326.)

§ 326.

b.) Freie Fortschreitung.

Frei ist hingegen die Bewegung der selbständigen None wieder

I.)) da, wo in der folgenden Harmonie der Auflöseton gar nicht vorhanden ist: z. B.

79.)

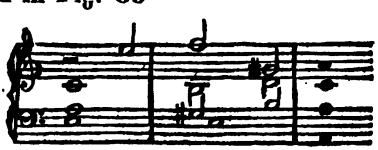
79.

Auch bei Fig. 80 im 6ten Tacte schreitet die None b der A^7-Harmonie aufwärts zu h als Quinte der folgenden E^7-Harmonie. — In Fig. 81 ist, beim Anfange des 2ten Tactes, der Ton a grosse None der G^7-Harmonie; bei dem vom 1ten zum 2ten Achtel geschehenden ausweichenden Harmonieenschritte schreitet aber dies a gar nicht fort, sondern bleibt liegen als eigentliche Quinte der D-Dreiklangharmonie. — Aehnliche Freiheit der None zeigt sich in Fig. 82 und 83. 80. 81. 82, 83.

Will man, in Fällen wie Fig. 84 *i* im 3ten Accorde, und bei *k* im 4ten, 6ten und 8ten, dann in Fig. 85 im 2ten, die Töne e oder es als Nonen einer D^7-Harmonie ansehen, so sieht man auch dort diese Nonen, beim Auftreten des tonischen Quartsextaccordes, bald aufwärts steigen, bald liegen bleiben. — 84. 85.

II.)) Frei ist die Bewegung der selbständigen None auch, so lang der Hauptvierklang noch fortwährt. Darum kann in Fig. 86 86.

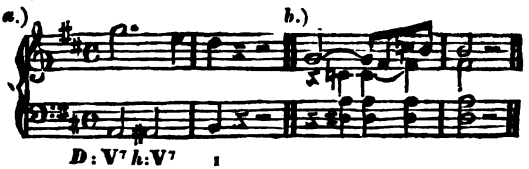
86.)



Digitized by Google

das f unbedenklich zu gis herabspringen. — Eben so
87. unbedenklich springt im 2ten Tacte von Fig. 87 das ces der Sopranstimme, während der Dauer des Hauptvierklanges $\mathfrak{B}^7$, unbedenklich auf d herab (indess das, bis ans Ende des Tactes liegen bleibende ces der Begleitungsstimme, im Augenblicke des Harmonieenschrittes sich freilich zu b bewegen muss).

Eben so frei schreitet nachstehend bei *a* die None g während der fortdauernden Harmonie ins e, — und bei *b* die None c während des ersten Tactes aufwärts zu fis.



(§ 77.) Eben so frei schreiten die Nonen einher im § 77 des ersten Bandes, Fig. 105, dann 105 bis 109.

Anmerkung.

Nach Ansicht der, im vorstehenden § erwähnten Fälle, wird es nun wohl vollständig einleuchtend sein, warum wir die freie Hinzufügung einer None als eine eigene Umgestaltungsart; und die solchergestalt beigefügte None nicht (wie manche andere gethan) als eine Durchgangnote, — so wie auch, warum wir diese Umgestaltungsart als ausschliesslich nur zweien Harmonieen eigen,
(§ 88, Anm.) betrachten. (Vergl. Anm. zum § 88.)

Sehr leicht erkennt man, fürs Erste, dass die Ansicht derjenigen Theoristen ganz unrichtig ist, welche alle solche Nonen als Durchgang- oder Vorhalttöne ansehen wollen. Wären die vorstehend betrachteten Nonen Vorhalte, so könnten sie sich nicht anders bewegen, als stufenweis zu ihrem nächst daran gelegenen Haupttone hin, nicht aber sprungweis zu einem entlegenen Intervalle. — Eben so wenig könnten sie chromatisch auf- oder abwärts schreiten, oder unaufgelöset liegen bleiben, u. dgl. Ein Intervall, welches solchermasen freie Bewegung hat, kann nicht in die Classe derjenigen Töne gerechnet werden, deren Dasein überall nur durch unmittelbares Anschliessen und stufenweises Fortschreiten und Auflösen in einen zunächst gelegenen Hauptton gerechtfertigt wird, — nicht in die Classe der Töne, welche nur als Vorschläge zu einem nächstbenachbarten Ton existiren können, in welcher Classe sie sich vielmehr gar übel ausnehmen würden, indem sie von allen für dieselbe geltenden Fortschreitungsgesetzen abweichen. Man müsste, um die Nonen obiger Beispiele als Vorhalte zu erklären und ihr gänzliches Abweichen von den Gesetzen der Vorhaltauflösung zu entschuldigen, überall wieder die zweideutigen Ausflüchte und Phrasen von elliptischen und katachretischen Auflösungen, Licenzen, u. dgl., zu Hilfe rufen!

Digitized by Google

Nach diesem Allen war es wohl am naturgemässesten, solche Nonen als der Harmonie selbständig hinzugefügte, und also gewissermasen harmonisch geltende, Intervalle zu erkennen, wie wir gethan.

Dass aber, fürs Zweite, ein solches Hinzufügen einer None nur bei dem Hauptvierklang, und bei Harmonieen der im § 89 u. ff. erwähnten Art, nicht aber auch bei anderen Harmonieen stattfindet, erkennt man ebenfalls leicht, wenn man bemerkt, dass jede None des Grundtones einer anderen Harmonie, sich wirklich nie anders, als nach denen Gesetzen bewegen kann, welche wir als Fortschreitungsgesetze durchgehender Töne erkennen; welche Erscheinung deutlich genug ausspricht, dass solche Nonen allerdings in die Classe solcher blosen Nebentöne gehören, von welchen sie sich durch nichts Besonderes unterscheiden und auszeichnen, und dass man sehr unrecht daran thun würde, von selbständigen Nonen anderer Harmonieen reden zu wollen, indem der Grund, weshalb man unsere selbständige None für etwas Anderes als einen Durchgangton erkennen muss, bei keinem neunten Ton irgend einer anderen Harmonie eintritt. (§ 89.)

B.) *Fortschreitung der Intervalle der Nebenvierklänge.*

§ 326 1/2.

Es darf hier, bei der Lehre von der Auflösung der Nebenvierklänge, wohl nur im Allgemeinen erinnert werden, dass solche Auflösung der Regel nach auf leichterer Zeit vorzugehen pflegt, auf einer Zeit, welche leichter ist als die, auf welcher der Anschlag der dissonirenden Harmonie geschah, indem man, wie oben (im ersten Bande § 114—117) angeführt worden, gerne die schwerere Zeit dem Anschlage einräumt. (Vergl. Anmerk. zu § 320, am Ende.) (§ 114-117.) (§ 320.)

Nach dieser allgemeinen Vorerinnerung schreiten wir zur Erforschung der verschiedenen Art und Weise, wie in gewissen Fällen dies oder jenes Intervall der Nebenvierklänge fortzuschreiten strebt.

1.) Fortschreitung der Nebenseptimen.

§ 327.

a.) Unfreie Fortschreitung.

Die Nebenseptimen haben, gleich der Hauptseptime, eine Neigung, in vielen Fällen stufenweis

Digitized by Google

abwärts zu schreiten; und zwar nicht, wie jene, blos bei leitereigenen Harmonieenschritten, sondern überhaupt, sobald nach dem Nebenvierklang eine Harmonie folgt, in welcher der Ton der nächsten Stufe unter der Septime des ersteren, enthalten ist.

Um die Fälle, in welchen solch Abwärtsstreben dieser Septimen entweder stattfindet, oder nicht stattfindet, vollständig zu durchforschen, wollen wir uns noch einmal im Allgemeinen vergegenwärtigen: welche Harmonieen überhaupt nach einem Nebenvierklange folgen können.

Es kann nach jedem Nebenvierklange folgen

I.)) entweder der um eine Quarte höher liegende leitergleiche Dreiklang, (natürliche Neben-
(§ 254, 263.) cadenz, § 254, 2, *a*; § 263;) — oder es folgt

II.)) ein anderer leitergleicher Dreiklang, (Trug-
(§ 254, 266.) Nebencadenz, § 254, 2, *b*; 266; — oder aber es folgt

III.)) ein leitereigener anderer Vierklang, (leiter-
(§ 269.) treue Vermeidung einer Nebencadenz, § 269;
(§ 270.) § 270, 2;) — oder endlich es folgt

IV.)) irgend eine, einer anderen Tonart angehörige Harmonie, (Vermeidung einer Nebencadenz
(§ 269.) mittels einer Ausweichung, § 269.)

Nach dieser Ordnungfolge wollen wir die Fälle durchgehen, in welchen das obenerwähnte Streben der Nebenseptimen stattfindet, (doch auch hier wieder mit Ausnahme der Harmonie $^{o}II^{7}$ mit Terzerhöhung,
(§ 334.) wovon eigens im § 334.)

I.)) Bei natürlichen Nebencadenzen bewegt sich die Nebenseptime, diesem Streben gemäss, stufenweis
87 1/2. abwärts, in Fig. 87 1/2.

Digitized by Google

II.)) Auch bei Trug-Nebencadenzen schreiten die Nebenseptimen gern abwärts, wenn der um eine Stufe tiefere Ton in der zweiten Harmonie vorhanden ist; dies ist der Fall in der 2ten und 6ten Harmonieenfolge einer jeden Zeile der Tabelle im § 266 (des 2ten Bandes) d. h. in all denen, welche aus einem leitertreuen Secunden-, oder Sextenschritte der Grundharmonie bestehen. Als Beispiele ersterer Gattung sehe man Fig. 88; — von der zweiten Gattung ist Fig. 89. (§ 266.) 88, 89.

III.)) Auch bei leitertreuen Cadenzvermeidungen äussert sich das Streben der Nebenseptime zum nächst tieferen Tone hin, wenn dieser der folgenden Harmonie angehörig ist: d. i. in der 1ten, 3ten und 5ten einer jeden Zeile der zweiten Tabelle im § 270 (des 2ten Bandes), d. h. in all denen, welche aus einer Secunden-, Quarten- oder Sextenfortschreitung der Grundharmonie bestehen. (§ 270.)

Als Beispiel von Secundenschritten dient Fig. 90. 90.

Von Quartfortschreitungen, Fig. 91. — Indessen beweisen doch Fig. 92 und 93, dass auch Abweichungen von solcher Auflösungsart nicht übel klingen. 91. 92, 93.

Von Sextenschritten, siehe Fig. 94. 94.

IV.)) Endlich äussert sich das stufenweise Abwärtsstreben auch dann, wenn nach dem Nebenvierklang eine zu einer anderen Tonart gehörige Harmonie auftritt, in welcher der nächsttiefere Ton enthalten ist, z. B. Fig. 95. 95.

§ 328.

b.) Freie Fortschreitung.

In anderen, als den bisher aufgestellten vier Fällen, ist die Fortschreitung der Nebenseptimen frei; und versteht sich

Digitized by Google

I.)) auch hier wieder von selbst, dass die Nebenseptimen bei all denen Harmonieenfolgen nicht in die nächsttiefere Stufe aufgelöset werden können, wo in der zweiten Harmonie der Ton dieser Stufe gar nicht vorhanden ist: also

A.)) In all denen Trug-Nebencadenzen nicht, welche aus einem Terzen-, Quinten-, oder Septenschritte der Grundharmonie bestehen;

B.)) Eben so unmöglich ist die Auflösung der Nebenseptime in die nächstuntere Stufe in denen leitertreuen Cadenzvermeidungen, welchen ein Terz- oder Quintenschritt der Harmonie zu Grunde liegt, — und endlich auch

C.)) in manchen ausweichenden Harmonieenfolgen.

II.)) Fürs Zweite aber ist die Nebenseptime frei, so lang noch kein Harmonieenschritt ge-
96. schieht. Darum springt in Fig. 96 im 3ten Tacte die Oberstimme von der grossen Septime ā der B♯-Harmonie, frei zu f̄ herab, — und eben so frei bewegen sich
97. in Fig. 97 die Nebenseptimen während der Dauer des Nebenvierklanges. — Auf gleiche Weise ist auch in Fig.
98. 98 die Nebenseptime in der Oberstimme während der Dauer des Vierklanges überall frei geführt, welche freie Führung der Septime aber hier freilich durch die stufenweise Abwärtsführung ebenderselben in der Singstimme, und noch mehr dadurch gerechtfertigt wird, dass man in der Oberstimme der Instrumente die beiden letzten Achtelnoten des Tactes als zwischeneingeschobene harmonische Noten betrachten kann.
(§ 314.) (§ 314 bei *C.*)

Digitized by Google

2.) Fortschreitung der Terz der Nebenvierklänge.

§ 329.

Die Terz der Nebenvierklänge ist, im Ganzen genommen, minder strengen Fortschreitgesetzen unterworfen, als die des Hauptvierklanges.

Die Terzen der Nebenvierklänge bewegen sich nämlich

I.)) bei natürlichen Nebencadenzen — bald stufenweis aufwärts, wie in Fig. 99, — bald aber auch anders, wie bei Fig. 100, wo, vom 2ten zum 3ten Tacte, die Terz h der G7-Harmonie zur Terz c der folgenden Harmonie hinaufspringt, und eben so auch in den folgenden Cadenzen, — oder wie in Fig. 101, wo in der ersten Violine die Terzen der Nebenvierklänge sich eben so, doch abwärts springend, bewegen. — Eben solche freie Fortschreitungen zeigt Fig. 102. 99. 100. 101. 102.

§ 330.

II.)) In Ansehung der Fortschreitung der Terz in Trug-Nebencadenzen, wollen wir die verschiedenen möglichen Fälle wieder besonders durchgehen.

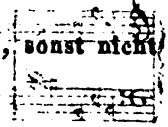
Den Trug-Nebencadenzen liegt nämlich, wie wir wissen, entweder ein Secundenschritt der Grundharmonie zum Grunde, oder ein Terzen-, ein Quinten-, Sexten-, oder Septimenschritt. (2ter Bd. § 266.) (§ 266.)

A.)) Beim Secundenschritte bewegt sich die Terz bald stufenweis steigend, wie z. B. Fig. 102½ *i* — bald auch anders, z. B. bei *k*, *l*. 102½ *i*. *k*, *l*.

B.)) Beim Terzenschritt ist das stufenweise Aufsteigen der Terz unmöglich, weil der um eine Stufe

Digitized by Google

Tenorfortschreitung von c zu d ein, sonst nicht häufig übliches Beispiel enthält.



C.) *Anhang.*

Fortschreitung der Intervalle des Hauptvierklanges mit erniederter Quinte — oder des Vierklanges mit kleiner Quinte und erhöhter Terz.

§ 334.

Wir haben bisher die Fortschreitung der Intervalle derjenigen Zusammenklänge, welche wir (im ersten
(§ 89-96.) Bande, in den §§ 89 bis 96) als aus einem Hauptvierklange mit erniederter Quinte — oder aus einem Vierklange mit kleiner Quinte und willkürlich erhöhter Terz entspringend, angesehen, noch unbeachtet gelassen, um sie demnächst zum Gegenstand einer
(§ 315.) abgesonderten Betrachtung zu machen (§ 315), zu welcher wir uns nunmehr wenden.

Von den Intervallen dieser Zusammenklänge ist zuvorderst im Allgemeinen anzumerken, dass bei ihnen fast ganz dieselben Fortschreitungsgesetze eintreten, wie bei denen des Hauptvierklanges, wie dies aus nachstehenden Betrachtungen erhellen wird.

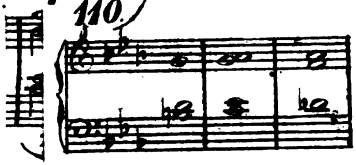
1.) Wenn nach der besagten Harmonie eine natürliche Cadenz geschieht, wie bei
114 *i.* Fig. 114 *i*, so äussert dabei

a.) die Septime, grade wie eine Hauptseptime, ein Streben stufenweis abwärts. Man sieht daher
114. *A.*) diesem Streben gemäss, in Fig. 114, die Septime überall stufenweis herabsteigen. — Ver-
115 *i.* zögert findet man diese Auflösung in Fig. 115 *i*; — von
k. einer harmoniefremden Note unterbrochen bei *k*; —
l. verzögert und unterbrochen zugleich bei *l*.

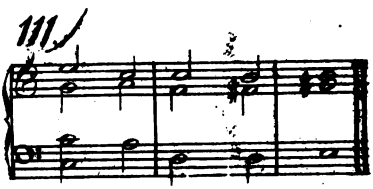
Digitized by Google

Tf. 37, zum 3 Bd. S. 40.

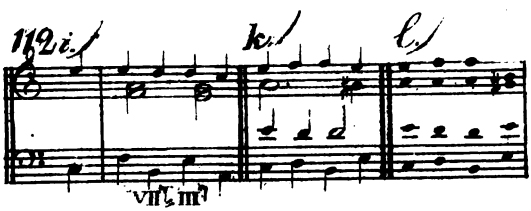
110.



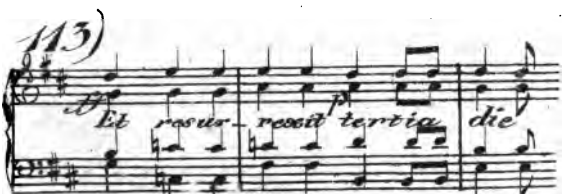
111.



112 i. k. l.



113)



Vöglen.

Digitized by Google

Digitized by Google

B.)) **Abweichungen** von dieser normalen Fortschreitung sind am unbedenklichsten in Mittelstimmen, — zumal wenn die Septime verdoppelt vorkommt, wie in Fig. 114 *k*, *m*, 115 *m* und 116. — Etwas mehr befremdet in Fig. 117 der Sprung des Basses von h zu Fis. 114 *k*, *m*, 115 *m*, 116. 117.

b.) **Die Terz** bewegt sich bei der natürlichen Cadenz, grade wie bei den Hauptvierklängen bemerkt worden, nicht leicht anders, als zum Grundtone der zweiten Harmonie, wie obige Beispiele überall zeigen.

c.) **Die Quinte** hat die Eigenheit, bei dem befraglichen Harmonieenschritte stufenweis abwärts zu streben, wie z. B. in allen Fällen von Fig. 114 und 115; — und es ist ziemlich befremdend, dieses Intervall bei vorerwähnter Fig. 117 im Alt eine übermässige Stufe aufwärts schreiten zu hören. 114. 115. 117.

d.) Wenn eine **None** dem besagten Zusammenklange beigefügt ist, so hat auch diese eine Neigung, stufenweis abwärts zu schreiten, wie in allen eben angeführten Beispielen; — wiewohl auch hier zuweilen eine **andere Fortschreitung** stattfindet, wie z. B. in Fig. 118, wo die None $\bar{c}$ nicht stufenweis abwärts fortschreitet, sondern hinauf zu $\bar{\bar{e}}$ springt. 118.

§ 335.

2.) Wenn nach der befraglichen Harmonie **der um eine Quarte höhere Vierklang folgt**, wie bei Fig. 119, so hört man 119.

a.) die **Septime** bald stufenweis abwärts fortschreiten, wie bei 119 *i-l*, bald aufwärts wie bei *m* im Alt, und bei *i* im Tenor. 119 *i-l*, *m*. *i*.

Digitized by Google

b.) Die Terz bewegt sich in diesen Fällen, da im folgenden Accorde der Ton derselben Stufe, aber chromatisch niederer, vorkommt, am füglichsten zu diesem Tone herab, um dadurch eben so, wie in dem, bereits
(§ 324.) im § 324, II.)) erwähnten, ähnlichen Falle, einen Quer-
(§ 490.) 119. stand (§ 490) zu vermeiden, wie überall in Fig. 119.

c.) Die Grundquinte schreitet am natürlichsten
119 *i.* stufenweis abwärts, wie in Fig. 119 *i*; — es wäre denn, dass sie als kleine None der folgenden Harmonie
k. liegen bliebe, wie bei *k*, wo vom zweiten zum dritten Accorde, in der Bassstimme, der Ton as liegen bleibt,
l. — bei *l* eben so im Alt der Ton $\bar{a}s$, — und eben so
m. im Tenor bei *m*.

d.) Die None hingegen löset sich bald stufenweis
l. abwärts auf, wie bei *l* im Basse das es zu d, und
k. bei *k* im Tenor $\bar{e}s$ zu $\bar{d}$; — bald schreitet sie auch
m. anders fort, wie bei *m*, wo der Bass von es zu H springt.

§ 356.

120. 3.) In Fällen der Art wie Fig. 120, wo nämlich nach dem besagten Accorde ein Septimenschritt zu der bisherigen oder einer neuen tonischen Harmonie geschieht, kann

a.) die Septime freilich nicht um eine Stufe herabgeführt werden, weil solcher Auflösungston im folgenden Accorde gar nicht enthalten ist.

b.) Die Terz hingegen strebt auch hier stufenweis
120. aufwärts, wie überall in Fig. 120.

c.) Auch die Quinte äussert in all diesen Beispielen ein Abwärtsstreben.

Ein Beispiel einer Abweichung von diesem Streben,
121. Fig. 121, führt Kirnberger an; allein schwerlich

Digitized by Google

wird man darin viel Wohlklang finden. Eher mögte solche Führung sich etwa in der Art wie bei 122 rechtfertigen lassen, um des, zwischen beiden Harmonieen stattfindenden Ruhepunctes willen. (§ 241, Nr. 7.) 122. (§ 241.)

d.) Die None bewegt sich in all diesen Fällen frei, bald liegenbleibend, bald auf-, oder abspringend: Fig. 120 *i-m.* Nur in Fällen der Art wie *n, o,* wo im folgenden Accorde der Ton derselben Stufe chromatisch erhöht vorkommt, kann die None nicht wohl anders, als sich zu diesem um eine halbe Stufe höheren Tone hinbewegen. (§ 490.) 120 *i-m, n, o.* (§ 490.)

§ 337.

4.) Auch bei anderen, ausweichenden Harmonieenschritten strebt

a.) die Septime, sich stufenweis herab aufzulösen, wenn solcher Auflöseton im folgenden Accorde vorfindlich ist, z. B. Fig. 123, 124. 123, 124.

b.) Die Terz behält auch hier ihr Streben, eine kleine Tonstufe aufwärts zu schreiten, Fig. 123, 124; es wäre denn, dass solcher Auflöseton sich im folgenden Accorde gar nicht vorfände. 123, 124.

Denn so kann z. B. in Fig. 125 *i, k,* bei dem Grundschritte vom dritten zum vierten Tacte, die Oberstimme freilich unmöglich von dem Tone $\bar{d}$is nach $\bar{\bar{c}}$ schreiten, weil in der zweiten Harmonie gar kein e vorfindlich ist, — und eben so wenig könnte bei *l,* vom vierten zum fünften Tacte, der Alt von $\bar{f}$is stufenweis zu $\bar{g}$ aufsteigen. — So auch in Fig. 126, u. a. m. 125 *i, k.* *l.* 126.

c.) Die Quinte hingegen schreitet bei solchen Accordenfolgen nicht immer nothwendig eine kleine

Digitized by Google

oder jener Harmonie, in dem oder jenem Falle, aufstellen: doch sind diese sämmtlich zu speciell, und das Heer derselben würde entweder ein dickes ermüdendes Buch füllen, oder, wollte man sie, nach gemeinüblicher Methode, über Bausch und Bogen in allgemeine Grundsätze zusammenfassen, so würden sie wieder eben so trugvoll sein, wie so viele andere allgemeine Regeln gleichen Schlages, deren Schlechtheit wir im Verlaufe unserer bisherigen Forschungen erkennen gelernt.

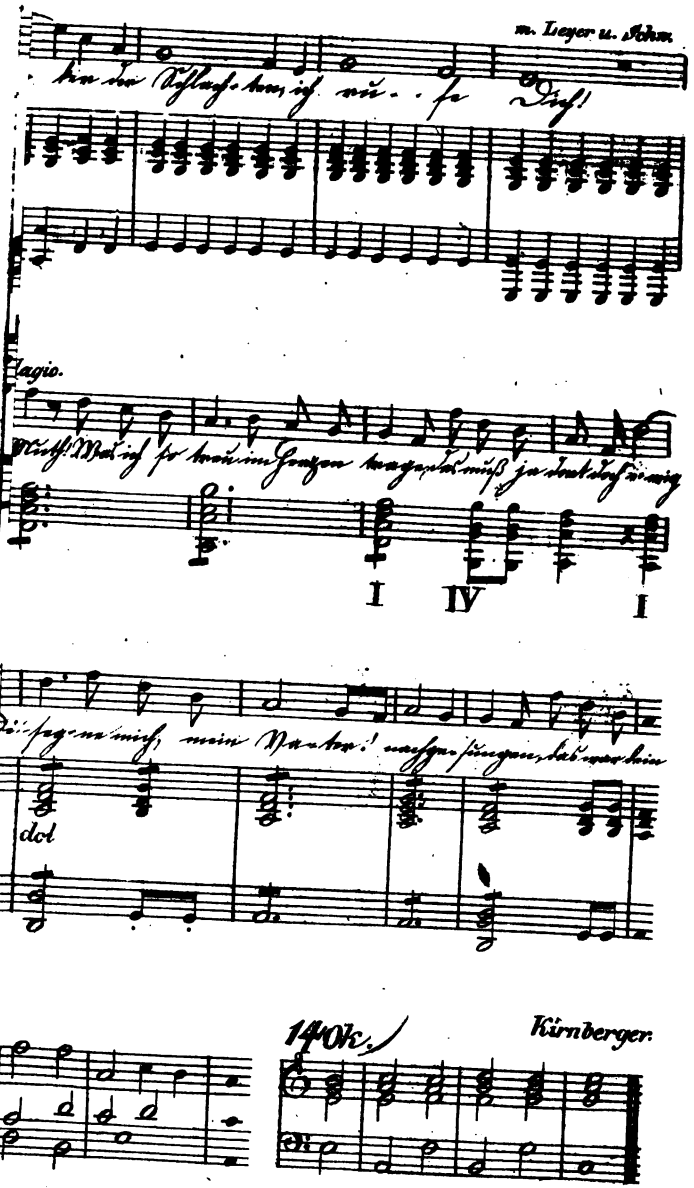
Anmerkung.

So hat z. B. der Umstand, dass bei den Quartenschritten der Grundharmonie die Terz des Dreiklanges der fünften oder (§ 339, 340.) der ersten Stufe gern stufenweis steigt, (§ 339, 340), gleich wieder einen Theoristen veranlasst, es als Lehrsatz aufzustellen: so oft ein Dreiklang eine Quarte hinauf, oder eine Quinte herab zu einem anderen Dreiklange gehe, so müsse seine Terz so, wie der Leitton im Hauptvierklange, behandelt werden, d h. stufenweis aufsteigen; siehe A. F. C. Kollmann's *Practical Guide to Thorough-Bass, Chapt. 8, § 3: „When the fundamental „Concord ascends four or descends five degrees to another funda- „mental Concord, its Third must be treated as a leading-note in „the chord of the Seventh;"* — ein Satz, welcher sich gleich durch den ersten Anblick der vorstehend angeführten Beispiele 131, 132, 137, 138 *l-q.* widerlegt." (Fig. 131, 132-137, 138 *l-q.*)

Von gleichem Schlag ist die ziemlich gemeinübliche Lehre, die Quinte eines verminderten Dreiklanges müsse allemal stufenweis abwärts aufgelöst werden; wovon das Gegentheil eben so 140, 73. plan an den Beispielen Fig. 140 und Taf. 35 Fig. 73 erhellt. (§ 324, Anm.) (Vergl. die Anm. z. § 324.)

Ich übergehe noch ein Heer anderer ähnlicher, unter den Tonlehrern cursirender, Regeln, weil ich es allzu müde bin, augenscheinliche Irrlehren zu widerlegen, über welche der Sieg nur gar zu leicht wird, und welche sämmtlich schon längst ausser Curs wären, hätte man, statt sie von jeher gläubig nachzubeten, sich auch nur leichthin die Frage stellen wollen: ob das, was da gelehrt worden, denn auch wahr sei? — eine Frage, welche aber die bisherigen Leser solcher Theoristen, wie es scheint, sich nie haben einfallen lassen. — Vergl. Anm. (§ 99, Anm.) zum § 99.)

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

IV.) *Fortschreitung durchgehender Töne.*

§ 342.

Die Fortschreitung durchgehender Töne beruht auf dem allgemeinen Grundsatze, dass jeder solche Ton, als Nebenton seines Haupttones, sich in diesen letzteren aufzulösen strebt.

Die nähere Entwickelung dieses Grundsatzes wird einen Theil der nachstehenden achten Abtheilung bilden.

Achte Abtheilung.

Durchgehende Töne.

I.) *Begriff und Wesenheit.*

A.) *Im Allgemeinen.*

§ 343.

Wir hatten, bei der Lehre von den Umgestaltungen der Harmonieen, die Lehre von Durchgängen nur im Allgemeinen erwähnen, aber nicht erschöpfen können, weil bei derselben allzu Vieles aus der Lehre von Tonarten, von Grundfolgen und Modulation, und selbst von der Fortschreitung und Auflösung harmonischer Intervalle, hätte vorausgesetzt werden müssen. Jetzo, nachdem wir diese Gegenstände durchgangen, werden wir die Lehre von Durchgängen, sowohl überhaupt, als von deren Fortschreitung, ohne Schwierigkeit behandeln können. (§ 96.)

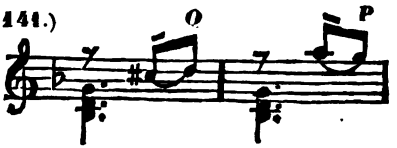
Die Lehre von den Durchgängen beruht, wie schon am angeführten Orte vorläufig erwähnt, auf folgendem Hauptgrundsatze:

Digitized by Google

Eine Stimme kann, unmittelbar vorher, ehe sie einen harmonischen Ton angiebt, den zunächst nebenanliegenden, um eine grosse, oder kleine Tonstufe höheren oder tieferen, wenn gleich der Harmonie fremden

141. **Ton, anschlagen. In Fig. 141**

141.)



schlägt die Oberstimme, bevor sie die Grundquinte d angiebt, erst den zunächst daran liegenden, zur Grundharmonie g nicht gehörigen Ton cis an, und eben so wird, im folgenden Tacte, dem Grundtone g die, nicht zur Harmonie gehörende Nebennote a angehängt, vorangeschickt oder vorangeschlagen; die Stimme geht gleichsam durch den der Harmonie fremden Ton cis zu dem harmonischen Tone d, und eben so durch a zu g; und deshalb heisst man einen solchen harmoniefremden Ton, durch welchen zu einem anderen gegangen wird, im Allgemeinen einen Durchgangton, einen Durchgang, eine durchgehende Note; — auch wohl zuweilen Vorschlag, weil er vor der Hauptnote angeschlagen, derselben vorangeschlagen, vorgeschlagen wird. Er ist also seiner Natur nach ein nicht wesentlicher, nicht harmonisch geltender Ton, kein harmonisches Intervall, sondern ein blos zufälliges melodisches Zierrath und Anhängsel. Er ist blos melodische, die Grundharmonie nichts angehende Kräuselung und Verbrämung, bloser Nebenton des Tones welchem er vorangehängt wird, welcher Letztere eben darum, in Vergleichung gegen ihn, mit Recht Hauptton, Hauptnote, oder auch gel-

Digitized by Google

tende Note heisst. Kurz, ein Durchgang ist nichts anderes, als ein, in die Bewegung einer Stimme eingeflochtener harmoniefremder Ton, dessen Dasein sich blos auf einen darauf folgenden Ton bezieht, und nur durch sein Anlehnen an diesen gerechtfertigt wird. Dass er allemal ein dissonirender Ton ist, braucht nicht mehr erwähnt zu werden. (Vergl. § 96-99. — Siehe jedoch § 383.) (§96-99.) (§ 383.)

Ehe wir in die Lehre von Durchgängen weiter eingehen, wollen wir uns erst noch an einigen weiteren Beispielen im Erkennen solcher durchgehenden Töne üben.

In Fig. 142*k* 142*k*.

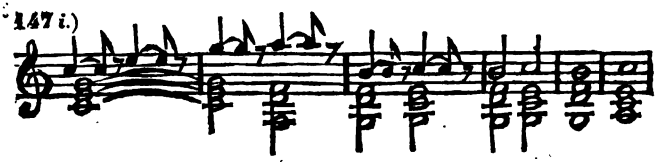
gehört der zweite Ton der Oberstimme, $\bar{d}$, offenbar nicht in die C-Harmonie. Er ist also nicht als harmonisches Intervall da, und sein Dasein lässt sich nur dadurch erklären und rechtfertigen, dass man ihn als Durchgang zum folgenden harmonischen Ton $\bar{c}$ ansieht. Eben so ist das $\bar{f}$ zwischen $\bar{e}$ und $\bar{g}$ nur als Durchgang und Nebenton zum folgenden $\bar{g}$ zu erklären und zu rechtfertigen, — und auf ähnliche Art erklären sich alle übrigen in diesem Beispiele durch Querstriche bezeichneten Töne, welche alle nur Nebentöne, nur harmoniefremde Zierrathe und ausserwesentliche Verbrämungen der auf sie folgenden Haupttöne sind. Der ganze solchergestalt mit Durchgängen verbrämte Satz *k* ist also nichts als *k*.
eine Ausschmückung und melodische Kräuselung der Oberstimme des, aus lauter harmonisch geltenden Tönen bestehenden Satzes bei *i*; und will man sich diese *i*.
ausserwesentlichen Ziernoten wegdenken, so bleibt das trockene Scelet *l* übrig. *l*.

Eben so ist der, bei Fig. 143*i* blos aus harmoni- 143*i*.
schen Noten bestehende Satz, bei *k* in der Oberstimme *k*.
mit Durchgängen durchflochten; — und eben so ver-

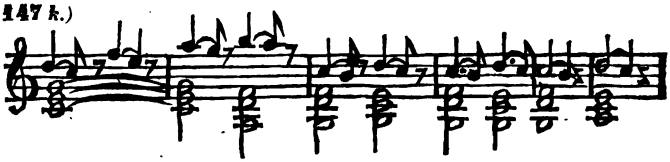
Digitized by Google

144 *i*, *k*. halten sich 144 *i* u. *k* gegen einander, — so wie auch
145 *i*, *k*. 145 *i* gegen *k*, woselbst Durchgänge in der Bassstimme
146 *i*. erscheinen. — Eben so besteht Fig. 146 *i* aus lauter
k. harmonischen Noten, bei *k* aber sind in alle drei Stimmen Durchgänge eingeflochten. — Eben so ist
147 *k*. Fig. 147 *k*

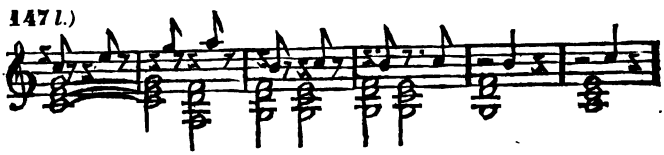
147 *i*.)



147 *k*.)



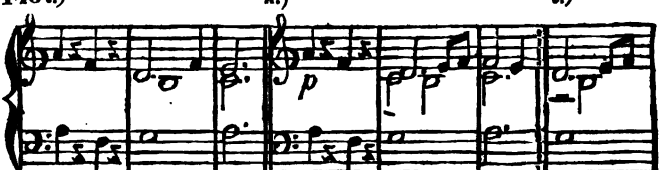
147 *l*.)



nichts anders, als eine Ausschmückung des, aus lauter
i. harmonischen Tönen bestehenden, Satzes bei *i*, welcher, nach Beraubung seines durchgehenden Schmuckes,
l. bei *l* wieder als nacktes Gerippe dasteht.

Sehr ähnlich dem eben angeführten Beispiel ist
148 *k*, *i*, *l*. Fig. 148 *k*, wie die ähnlichen Zergliederungen *i* und *l* zeigen. —

148 *i*.) *k*.) *l*.)

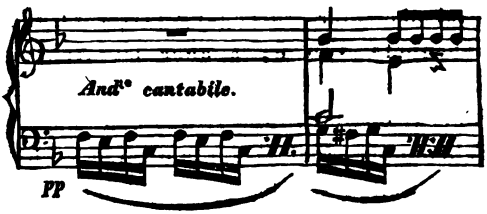


Mozart, Così fan tutte.
Overt. Introduz. And^o.

Digitized by Google

Auch Fig. 149 *i*, *k* ist von gleicher Art. 149 *i*, *k*.

149 *i*.) *Mozart Violin-Quart.*

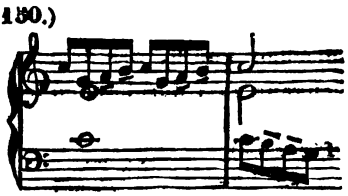


B.) *Durchgänge untergeordneten Ranges.*

§ 344.

So wie man aber einem harmonisch geltenden Intervall einen Durchgang voranfügen kann, so kann man auch wohl noch weiter gehen, und einem solchen durchgehenden Tone selbst wieder einen Nebenton durchgehend voranschicken. Dieser Letztere erscheint dann als Durchgang zu einem Durchgang, als Durchgang zweiten Grades oder zweiter Ordnung, als Nebennote einer Nebennote, welche Letztere mithin, in Beziehung gegen jene, als Hauptnote gilt, — gleichsam Hauptnote zweiten Ranges. — Z. B. in Fig. 150 150.

150.)



sind im ersten Tacte die Töne a und h der zum Grunde liegenden C-Harmonie fremd; ihr Dasein lässt sich nur

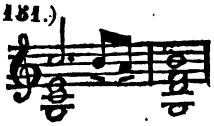
Digitized by Google

dadurch rechtfertigen, dass man das h als Durchgang zu c, das a aber als Durchgang zum Durchgange h erklärt: h ist also hier Durchgang erster Ordnung, und sohin Nebennote von c; a aber ist Nebennote der Nebennote h, also Durchgang zweiter Ordnung; und h ist daher, obgleich an sich, und im Verhältnis zu c, Nebennote, doch Hauptnote im Verhältnis zur Nebennote zweiten Grades a, und folglich Hauptnote zweiter Ordnung. — Eben so erscheint im zweiten Tacte desselben Beispieles der Ton a als Durchgang zu g, das h aber als Durchgang zum durchgehenden a.

Man sieht leicht, dass, so oft der Raum zwischen zwei um eine Quarte von einander entfernten Intervallen, z. B. von der Quinte einer Dreiklangharmonie zu ihrer Grundnote hinauf, oder von dieser zu jener hinab, durch Zwischennoten ausgefüllt werden soll, allemal solche zwei Durchgangstöne erfoderlich sind, deren Erster folglich allemal ein Durchgang zweiten Ranges ist.

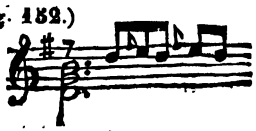
Aber auch in anderen Fällen kommen solche Durchgänge geringeren Ranges vor, wie z. B. in

151. Fig. 151.)



die Töne h und a (nämlich a als Durchgang zum folgenden harmonischen Ton h, das dem a vorhergehende h aber als Durchgang zum durchgehenden a) — und in

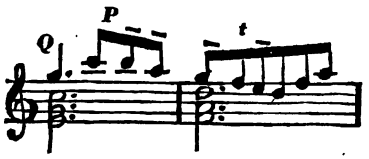
152. Fig. 152.)



Digitized by Google

die Töne $\bar{f}$is und $\bar{c}$: letzterer als Nebenton von $\bar{d}$, $\bar{f}$is aber als Nebenton dieses Nebentones.

In Fig. 153*i* 153*i*.



erscheint sogar ein Durchgang dritten Ranges; nämlich das $\bar{g}$ des zweiten Tactes als Durchgang zum harmonischen Tone $\bar{f}$, — das $\bar{a}$ als Durchgang zweiten Grades zu $\bar{g}$, — und das $\bar{h}$ als Durchgang dritten Ranges zum Durchgange zweiten Ranges $\bar{a}$.

II.) *Verschiedene Art, wie Durchgangtöne vorkommen können.*

§ 345.

Nachdem wir im Vorstehenden die Begriffe von Durchgang überhaupt, und von Durchgängen ersten und zweiten, oder noch geringeren Ranges insbesondere, entwickelt, wollen wir auch die verschiedene Art, wie, und die Umstände, unter welchen solche Durchgänge vorkommen können, noch etwas näher zu erforschen, zu unterscheiden, und zugleich zu untersuchen uns bemühen, inwiefern Durchgänge unter diesen oder jenen Umständen, dem Gehöre besser, oder übler, angenehmer, oder härter klingen.

A.) Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen, — oder der folgenden Harmonie.

§ 346.

Ein Durchgangton ist entweder Durchgang zu einem Intervalle der gegenwärtigen Har-

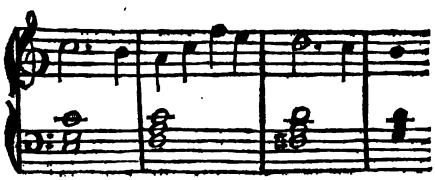
Digitized by Google

monie, — oder aber zu einem der folgenden; oder mit anderen Worten: die Hauptnote, auf welche der durchgehende Ton sich bezieht, ist entweder ein Intervall derjenigen Harmonie, während welcher er als Nebenton gehört wird, — oder sie ist ein Intervall der folgenden. In Fig. 154 *i*

154 *i*.

ist der erste Ton $\bar{d}$ Durchgang zu $\bar{c}$, also zum Grundtone der C-Harmonie während welcher das $\bar{d}$ auftritt. Eben so sind alle übrigen Durchgänge dieses Beispiels Durchgänge zu Intervallen derjenigen Harmonie während welcher sie als durchgehend auftreten, nämlich der Ton $\bar{f}$ Durchgang zu $\bar{e}$, welches letztere Grundterz der C-Harmonie ist während welcher das $\bar{f}$ als Durchgang gehört wird, u. s. w. — In Fig. 155

155.



hingegen ist das $\bar{h}$ Nebenton zu $\bar{a}$, welches letztere kein Intervall der gegenwärtigen C-Harmonie, sondern erst der nachfolgenden F-Harmonie ist; und eben so ist im zweiten Tacte das $\bar{e}$ Durchgang zur Grundnote $\bar{d}$ des nächstfolgenden D-Accordes.

156. Eben so ist Fig. 156 das h Durchgang zum $\bar{c}$ des folgenden F-Accordes, — $\bar{c}$is Durchgang zur Terz $\bar{d}$ der folgenden B-Harmonie, — dann das fis Durchgang zur Quinte $\bar{g}$ der folgenden c-Harmonie.

Digitized by Google

§ 347.

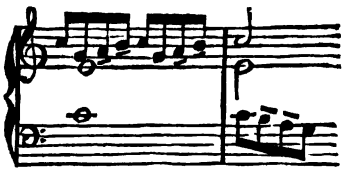
Der Unterschied beider Gattungen von Durchgängen besteht darin, dass Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie da stehen, wo sonst ihr Hauptton selber stehen sollte, wie man aus der Vergleichung vorstehender Fig. 154*i* mit *k* ersieht. 154 *i*, *k*. Sie stehen also gleichsam einen Augenblick an der Stelle ihres Haupttones, vertreten eine Zeitlang dessen Dienst, und können deshalb mit Recht stellvertretende Töne, stellvertretende Intervalle, (eigentlich nicht Intervalle; besser Stellvertreter von Intervallen), oder, (da Durchgänge allemal Dissonanzen sind, § 101, 343,) auch stellvertretende (§ 101. 343) Dissonanzen heissen; (wiewohl wir weiter unten finden werden, dass der Sprachgebrauch diesen letzteren Titel mehr nur einer besonderen Gattung solcher Durchgänge beizulegen pflegt; § 430, Nr. 1.) — (§ 430.) Nicht eben so könnte man einen Durchgang zu einem Intervalle der folgenden Harmonie einen stellvertretenden Ton nennen. In vorstehender Fig. 155 lässt sich 155. nämlich nicht sagen, das $\bar{h}$ vertrete die Stelle seines Haupttones $\bar{a}$; denn da, wo dies durchgehende $\bar{h}$ steht, würde sein Hauptton $\bar{a}$ selbst noch gar nicht an seiner rechten Stelle stehen, weil er zu der C-Harmonie noch gar nicht passen würde; das $\bar{h}$ kann demnach hier nicht als die Stelle von $\bar{a}$ vertretend angesehen werden, und darum auch nicht stellvertretender Ton heissen; — und eben so wenig das $\bar{e}$ Stellvertreter des Tones $\bar{d}$.

§ 348.

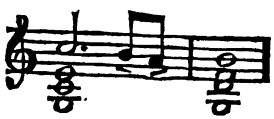
Es lässt sich die Eintheilung in Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmo-

Digitized by Google

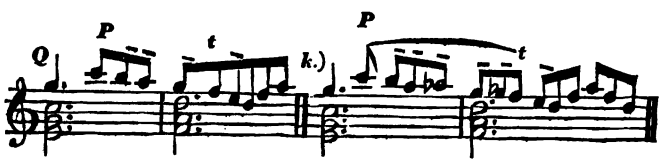
nie, auch auf Durchgänge untergeordneten
150. Ranges anwenden. In obiger Fig. 150



beziehen sich die Durchgänge ersten und zweiten Ranges, ($\bar{a}$ und $\bar{h}$) beide zuletzt auf den harmonischen Ton $\bar{c}$, welcher harmonisches Intervall derselben Harmonie ist während welcher die Durchgänge erklingen; — und eben dies gilt im folgenden Tacte von den Tönen
151. h a. — Hingegen in Fig. 151



beziehen sich die Durchgangtöne $\bar{h}$ und $\bar{a}$ auf das $\bar{h}$ des folgenden Tactes, also auf ein Intervall der folgenden $\mathfrak{G}^7$-Harmonie. — Eben so beziehen sich in obiger Fig.
153 *i*. 153 *i*



die Durchgänge $\bar{h}$ $\bar{a}$ zuletzt auf den Ton $\bar{f}$, welcher erst einen Theil der folgenden $\mathfrak{d}$-Harmonie ausmacht. —
k. Eben dies gilt bei *k* von den Tönen $\bar{h}$ $\bar{a}$ $\bar{as}$. Bei *k* sind also die drei letzten Achtelnoten des ersten Tactes Durchgänge zur Grundterz $\bar{f}$ der folgenden $\mathfrak{d}$-Harmonie; die zwei ersten des folgenden Tactes aber sind Durch-

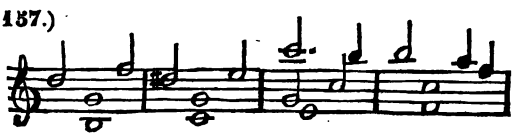
Digitized by Google

gänge zu einem Intervalle derjenigen Harmonie, während welcher sie auftreten. Alle beziehen sich nämlich, wie bereits mehrmal erwähnt, auf die einzige harmonische Note $\bar{f}$, an welche sie sich theils mittelbar, theils unmittelbar, anlehnen. Alle sind mithin unmittelbar oder mittelbar Durchgänge zu diesem Tone $\bar{f}$, welcher harmonisches Intervall der im zweiten Tact auftretenden b-Harmonie ist. Nun aber erklingen nur die Durchgänge $\bar{g}$ und $\bar{ges}$ während der b-Harmonie, und nur diese sind also Vorschläge zu einem Intervalle derjenigen Harmonie, während welcher sie erklingen; die Durchgänge $\bar{h}$ $\bar{a}$ $\bar{as}$ hingegen erklingen während der Es-Harmonie, zu welcher der Ton $\bar{f}$ selber noch gar nicht, sondern erst zur folgenden b-Harmonie gehört, und sind also all' diese drei Töne Durchgänge zu dem $\bar{f}$ der folgenden b-Harmonie. — Bei Fig. 153 *l* sind $\bar{h}$ $\bar{b}$ $\bar{a}$ $\bar{as}$ Durchgang zur folgenden Harmonie. (Vergl. § 449.) 153 *l*. (§ 449.)

§ 349.

Man kann im Vorübergehen bemerken, dass ein Intervall, an dessen Stelle eine Zeitlang ein stellvertretender Ton steht, während dieser Zeit nicht für ausgelassen (§ 71) gelten kann, und daher (§ 71.) z. B. Fig. 157, 157.

157.)



woselbst, während der ganzen ersten Hälfte des 2ten Tactes, die Terz der tonischen Harmonie nicht, sondern nur der ihre Stelle vertretende Ton $\bar{dis}$ gehört wird, darum keineswegs gegen die, im § 73 des 1ten Bd. erwähnte Regel der Auslassung verstösst. (§ 73.)

Digitized by Google

B.) *Kurze, — längere Durchgänge.*

§ 350.

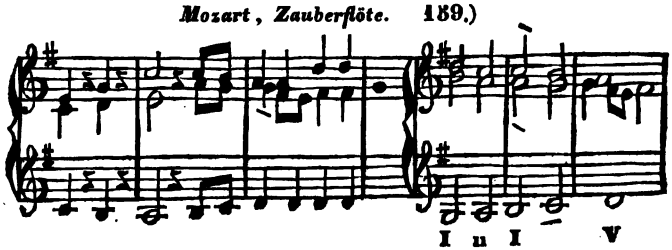
Die Durchgänge sind bald von längerer Dauer, bald gehen sie auch nur schnell vorüber; oder, mit anderen Worten, die Hauptnote erscheint entweder sehr bald nach der Nebennote, oder aber sie bleibt länger aus, lässt länger auf sich warten.

In den bisher angeführten Beispielen sahen wir meist kurze Durchgänge, von Sechszehntel-, oder
147 k. Achtelnoten. Länger sind in Fig. 147 *k* die Durchgänge des ersten, zweiten und dritten Tactes, — noch länger die des 5ten und 6ten, so wie der in obiger
148 k. Fig. 148 k.

§ 351.

Es ist natürlich, dass ein Durchgang um so fühlbarer und auffallender wird, je länger er währt, je länger also der Hauptton, auf welchen er sich bezieht, ausbleibt, indess Durchgänge, welche sich sonst wohl herbe ausnehmen würden, bei geschwindem Vorübergehen nicht mehr unangenehm auffallen. So hat z. B. Mozart im Quintette des zweiten Acts der Zauber-
158. flöte, ganz unbedenklich die Durchgänge Fig. 158

Mozart, Zauberflöte. 159.)



gesetzt, welche den weit herber klingenden in Fig.
159. 159 ganz ähnlich sind, welche aber dort, wegen des

Digitized by Google

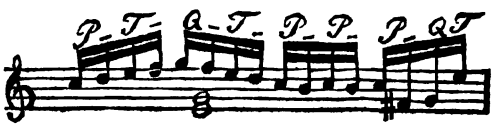
schnellen Vorübergehens, durchaus nicht mehr widrig klingen.

C.) *Leichte, — schwere Durchgänge.*

§ 352.

Eine zweite, nicht unwichtige, Verschiedenheit der Durchgänge beruht darauf, ob die Nebennote auf einem schwereren Zeittheile erscheint als die Hauptnote, — oder auf einem leichteren.

In Fig. 142 *k* 142 *k*.



sind, im ersten Tact, alle durchgehende Noten innerlich leichter als die harmonischen; im zweiten Tact aber umgekehrt. — In vorstehender Fig. 148 *k* ist das durchgehende c̄ schwerer als das darauf folgende h, — u. s. w. 148 *k*

Manche Tonlehrer wollen nur diejenigen durchgehenden Noten eigentlich durchgehende Noten genannt wissen, welche auf leichteren Zeiten als ihre Hauptnoten eintreten, diejenigen aber, welche auf schwereren Zeiten erscheinen, sollen Wechselnoten heissen. — Andere wollen jenen den Namen regulär durchgehende Noten beilegen, den letzteren aber den Namen irregulär durchgehende; (worin grade die Irregularität liegen soll? verstehe ich freilich nicht.) — Wieder andere verstehen unter regulärem und irregulärem Durchgehen wieder etwas ganz Anderes (z. B. Koch, in s. Anleit. z. Compos.) —

Durch diese Varianten sind wieder all' diese Kunstwörter zweideutig und für uns unbrauchbar geworden; nur die einzige Benennung Wechselnote nicht. Denn da unter diesem Ausdrucke Niemand etwas Anderes ver-

Digitized by Google

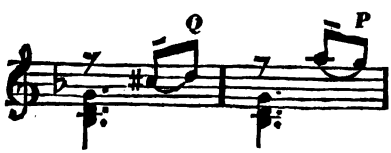
steht, als eine Durchgangnote, welche auf einem schwereren Zeittheil erscheint als ihre Hauptnote, so können allerdings auch wir uns, zur Bezeichnung eines solchen Tones, der Benennung Wechselnote bedienen. — Man kann übrigens einen solchen Ton eben so gut auch einen **schweren Durchgang** nennen, und im Gegentheile die auf leichte Zeiten fallenden Durchgangnoten **leichte Durchgänge, leichte Vorschläge, leichte durchgehende Noten.**

§ 353.

Die Eintheilung der Durchgänge in leichte, und schwere, erschöpft übrigens an und für sich selber nicht alle möglichen Fälle, indem Durchgänge vorkommen können, von denen man in der That nicht bestimmt zu sagen weiss, ob man sie für Wechselnoten, oder für leichte Durchgänge erklären soll. Dies ist z. B. der Fall in dreitheiligen Tactarten, in welchen bekanntlich **zwei** leichte Tacttheile nacheinander folgen (§ LXVI), wo man also, wie in Fig. 141,

(§ LXVI.)

141.

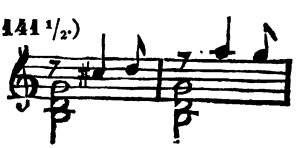


nicht bestimmt zu sagen weiss, ob man das cis leichter, oder schwerer als das nachfolgende d, nennen soll.

Eben dies ist der Fall, wenn die durchgehende Note eine Synkope bildet und somit zwar auf einem leichten Zeittheil eintritt, aber hernach auch in dem folgenden schwereren noch fortwährt, z. B.

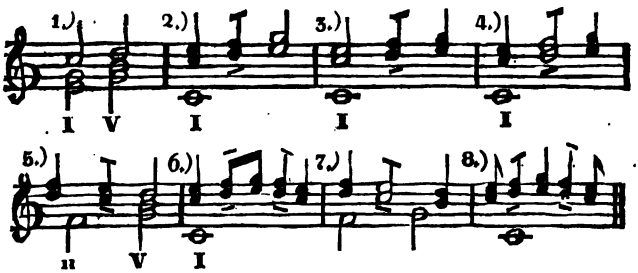
141 1/2.

141 1/2.)

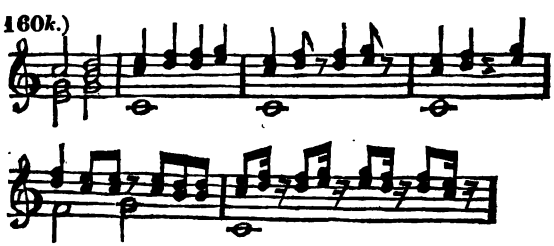


Digitized by Google

Hier sind die Durchgänge $\bar{c}is$ und $\bar{a}$ weder bestimmt Wechselnoten, noch auch bestimmt leichte Durchgänge zu nennen. — Eben so sind in 160 *i*, 160 *i*.



in den beiden Oberstimmen, die Zwischennoten $\bar{f}$ und $\bar{d}$ im 2ten Tact allerdings leichte Durchgänge, und eben so unzweideutig sind sie im folgenden 3ten Tacte schwerer als ihre Hauptnoten $\bar{g}$ und $\bar{e}$, und folglich Wechselnoten; — im 4ten Tact aber sind sie, so zu sagen, Beides zugleich. — Eben so sind im 5ten Tacte die Zwischennoten $\bar{e}$ und $\bar{c}$ unzweideutig leichte Durchgänge, die im 7ten Tact aber zweideutig. — Von ähnlicher Art sind die Durchgänge im 8ten Tacte. — Werden endlich solche Durchgänge vollends auch noch entweder in Stücke zerbröckelt, oder durch Pausen getrennt, u. dgl., wie bei 160 *k*, (vergl. § 38) 160*k*. (§ 38.)

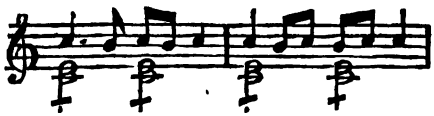


so wird es dann immer noch unbestimmter, ob sie als leichte, oder als Wechselvorschläge zu betrachten sind.

Digitized by Google

§ 354.

Es liegt in der Natur der Sache, dass schwere Durchgänge etwas härter auffallen, als leichte, schon darum, weil sie schwerer sind, auf die schwerere (sogenannte bessere) Zeit fallen, ihrer Hauptnote die gute Zeit rauben, und dadurch gleichsam frecher hervortreten, als andere, leichter vorübergehende. Da-
161. rum stossen z. B. in Fig. 161

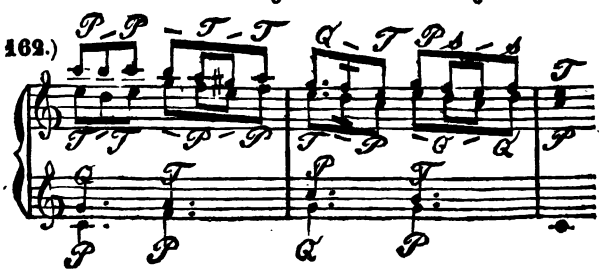


die beiden Durchgänge fis im ersten Tacte bei weitem nicht so hart an, als im zweiten, weil sie in jenem blos leicht vorübergehende, in diesem aber schwer auftretende Durchgänge sind.

D.) *Durchgänge in mehren Stimmen zugleich*

§ 355.

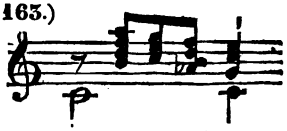
Dass Durchgänge bald in der Oberstimme, bald im Basse, bald auch in Mittelstimmen vorkommen, haben wir aus den bisherigen Beispielen schon von selber bemerken können, so wie, dass nicht selten auch in **mehren Stimmen zugleich** welche vorkommen.
160, 162. Z. B. in vorstehender Fig. 160 und in Fig. 162



Digitized by Google

erscheinen Durchgänge in den beiden Stimmen, — bei Fig. 163 163.

163.)



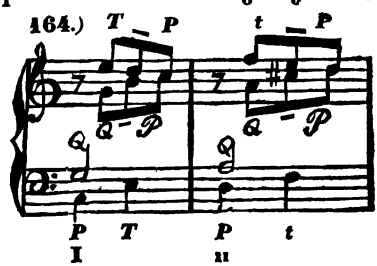
in vier Stimmen zugleich. (Vergl. § 464.) (§ 464.)

§ 356.

Auf solche Art kann es denn auch geschehen, dass Einem und demselben Tone zwei Nebennoten zu gleicher Zeit vorangehängt werden, nämlich eine von oben, und eine zweite von unten; — oder umgekehrt, dass der Ton einer und derselben Tonstufe als Nebenton zweier verschiedenen Haupttöne zu gleicher Zeit erscheint, nämlich als Nebenton von unten zu dem nächst über ihm liegenden Tone, und als Nebenton von oben zu dem nächst tieferen.

Als Beispiel ersterer Art mag Fig. 164 164.

164.)

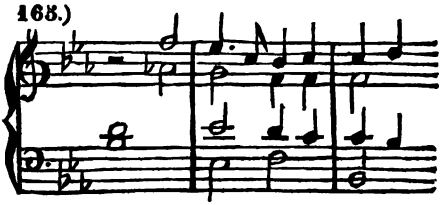


dienen. Hier geht die Oberstimme durch den harmoniefremden Ton $\bar{d}$ zu $\bar{\bar{c}}$; in der zweiten Stimme aber geht eben diesem $\bar{\bar{c}}$ der Nebenton $\bar{h}$ voran. — Eben so gehen im folgenden Tacte dem $\bar{d}$ Nebennoten von oben und von unten zugleich voran. — Aehnliches findet man in Fig. 163. 163.

Digitized by Google

Umgekehrt, als Beispiel der letzteren Art, ist in
165. Fig. 165 im dritten Tacte

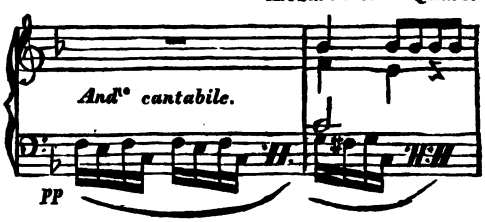
165.)



dem $\bar{d}$ der Durchgang $\bar{\bar{c}}$ vorangehängt, dem Tone b aber der Nebenton $\bar{c}$. Hier ist also gleichsam ein und derselbe Ton ($\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{c}$) Durchgang zu zwei verschiedenen Haupttönen, (zu $\bar{d}$, und zu b.)

Es kann in solchen Fällen sogar der Ton einer und derselben Tonstufe in zweierlei chromatisch verschiedener Gestalt zweien Haupttönen vorgeschlagen
149 *i*. werden, wie z. B. in Fig. 149 *i*,

Mozart Violin-Quart.



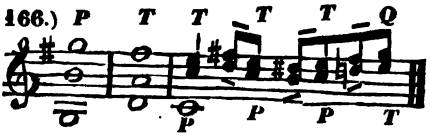
wo im 2ten Tacte $\bar{f}\natural$ als Nebenton von $\bar{e}$, und zugleich
(§ 384.) fis als Nebenton von g ertönt. (Vergl. § 384 flg.)

§ 357.

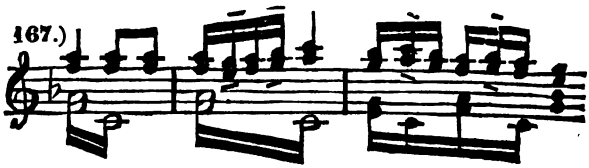
Wenn zwei mit durchgehenden Noten durchflochtene
(§ 45.) Stimmen in paralleler Bewegung (§ 45) einherschreiten, so kann dies auf zwei verschiedene Arten geschehen; nämlich entweder so, dass allemal beide Stimmen zu-
166, 167. gleich Hauptnoten haben, wie in Fig. 166, 167 u. dgl., —

Digitized by Google

166.)

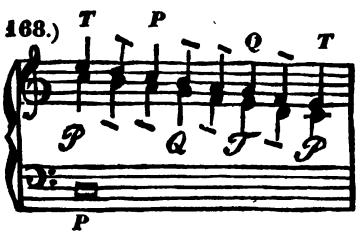


167.)



oder aber so, dass, indess die eine Stimme eine Hauptnote angiebt, die andere eine Nebennote hat, und umgekehrt, wie dies in Fig. 168 168.

168.)



der Fall ist. Hier hat beim dritten Viertel die Oberstimme die Grundnote der zum Grunde liegenden C-Harmonie, die zweite Stimme aber einen Durchgang zur Quinte. Beim folgenden Viertel aber hat die Oberstimme einen Nebenton (und zwar zweiter Classe), die zweite Stimme aber die Grundquinte. Beim folgenden 3ten Viertel haben dann wieder beide Stimmen zugleich Durchgangtöne, (wenn man sie nicht etwa für wirkliche Intervalle einer freilich nur kurz vorübergehenden F-Harmonie ansehen will.)

§ 358.

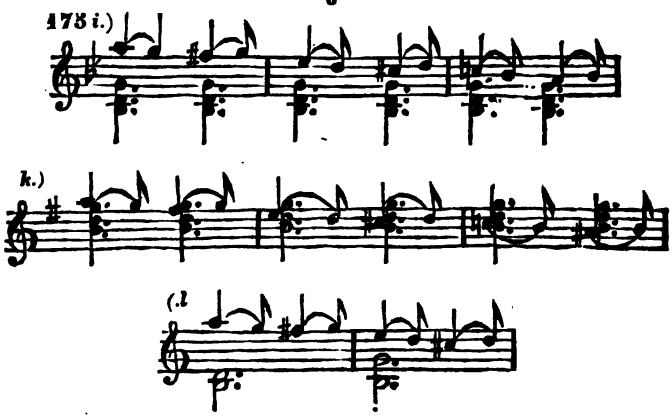
Es ist an sich wohl herber, wenn mehre Stimmen zugleich mit Durchgängen durchflochten sind, als

Digitized by Google

F.) *Hauptton mit dem Nebentone zugleich erklingend.*

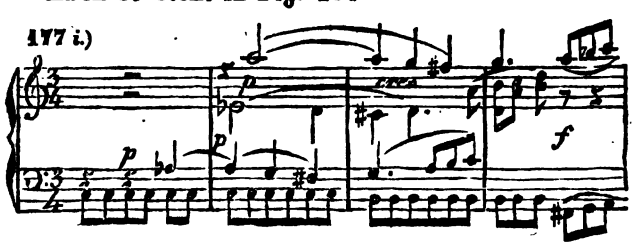
§ 360.

Ebenfalls schon aus den bisherigen Beispielen von Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie sehen wir, dass nicht selten einem Intervalle einer Harmonie auch eine Nebennote vorangefügt wird, indess in einer anderen Stimme dies Intervall
173 *i*. selber ertönt. Z. B. in Fig. 173 *i*

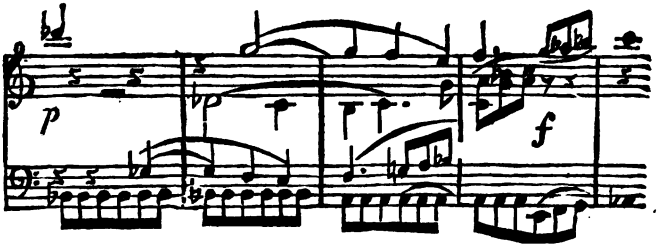


wird, in der Oberstimme, dem Grundtone $\bar{g}$ der durchgehende Ton $\bar{a}$ vorangeschickt, indess in der zweiten Stimme der Grundton $\bar{g}$ selber erklingt: und eben so hernach $\bar{f}$is zu $\bar{g}$ — $\bar{e}$s zu $\bar{d}$, — $\bar{c}$is zu $\bar{d}$, u. s. w. —
176. Aehnliches findet sich bei Fig. 176.

177. Eben so steht in Fig. 177



Digitized by Google



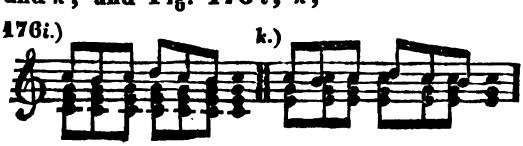
im dritten Tacte in der Oberstimme $\bar{a}$ als Nebenton zu $\bar{g}$, indess in der dritten Stimme g selber erklingt. Noch im nämlichen Tacte vernimmt man in eben dieser dritten Stimme a als Nebenton zu h, indess im Basse H selber erklingt; — und während der ferneren Fortdauer eben dieses Basstones H, giebt bald darauf die zweite, und dann wieder die dritte Stimme den Ton $\bar{a}$ als Nebenton zu h an. — Vergl. ebendaselbst Tact 7 und 8. (Vergl. § 466 bis.) (§ 466 *bis*.

Im obigen Beispiele Fig. 175 *i* liegt das ohne Nebennote eintretende $\bar{g}$ in einer tieferen Octave, als das durchgehende $\bar{a}$; — und eben so das durchgehende $\bar{fis}$ höher als das gleichzeitige $\bar{g}$. Eben so verhält es sich in Fig. 176 *i*. 175 *i*. 176 *i*.

Es kann aber das unmittelbar angeschlagene harmonische Intervall auch wohl in derselben Octave wie der vorgeschlagene Nebenton liegen, wie z. B. in obigen Fig. 175 *k* und 176 *k*. 175 *k*. 176 *k*.

§ 361.

Es klingt allemal herber, wenn, zugleich mit dem Nebenton, auch der Hauptton mitgehört wird, als wenn dies nicht der Fall ist. So wird man z. B. obige Fig. 175 *i* und *k*, und Fig. 176 *i*, *k*, 175 *i*, *k*. 176 *i*, *k*.



Digitized by Google

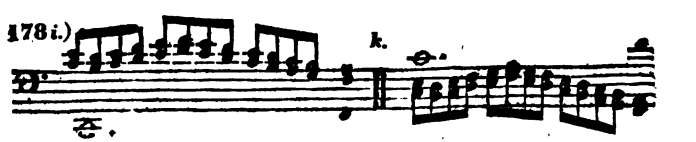
175 *l*. durchgängig herber klingend finden, als Fig. 175 *l* und
176 *l*, *n*. als 176 *l*, *n*,

wo solches Zusammenklingen des Haupttones mit seinem Nebentone, durch Auslassen des ersteren, vermieden ist.

Insbesondere fallen aber solche, zugleich mit der Hauptnote gehört werdende Durchgänge alsdann vorzüglich herbe auf, wenn ihr Hauptton sogar in eben derselben Octave zugleich mit ihnen gehört wird, so dass derselbe nicht allein zugleich mit dem Nebentone, sondern auch unmittelbar und hart neben
175 *k*, 176 *k*. demselben erklingt, wie bei 175 *k* und 176 *k*.

Das Zugleichhörenlassen des Haupttones mit seinem Nebenton ist jedoch alsdann am wenigsten herbe, wenn jener der Grundton der Harmonie ist,
178 *i*. wie z. B. im ersten Tacte von 175 *i*. — Minder gelinde nimmt sich ein Nebenton zugleich mit anderen Intervallen aus, z. B. mit der Grundquinte, wie im zweiten Tacte, — und noch etwas anstössiger zugleich mit der Terz im dritten Tacte.

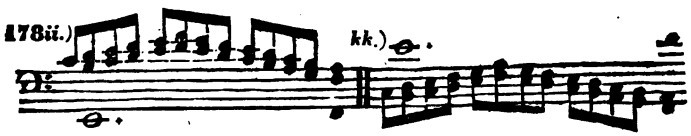
178. Eben so klingen in Fig. 178 *i*



die Durchgangtöne h und d nicht hart gegen den im Basse liegenden Grundton C; — man gebe aber statt
ii. dessen einmal die Grundterz E im Basse an, wie bei *ii*, so wird man wohl fühlen, wie viel herber die harmonie-

Digitized by Google

fremden Nebentöne $\bar{d}$ und f gegen dies E anklingen. — Das Aehnliche wird man bei *kk* finden, wenn man, statt $\bar{c}$ in der Oberstimme, $\bar{e}$ greift. *kk.*



Eben daher mag es rühren, dass die vorhin besprochenen Durchgänge des Beispiels Fig. 177 im vierten und achten Tacte dem Gehör eben nicht schmeicheln. (Vergl. § 466 bis.) 177. (§ 466 *bis.*)

Ferner klingt solches Zusammentreffen des Nebentones mit seinem Haupttone bei sogenannten halbtönigen Durchgängen (§ 366) etwas herber als bei ganztönigen. Man wird leicht fühlen, dass in obiger Fig. 175 *i* das $\bar{f}$is herber gegen das zugleich ertönende $\bar{g}$ anstösst, als das $\bar{a}$, — im zweiten Tacte das $\bar{e}$s und das $\bar{c}$is herber gegen das $\bar{d}$, — und im dritten das $\bar{a}$ herber gegen das b, als das $\bar{c}$. (§ 366.) 175 *i.*

---

e.) *Mitanschlagende Durchgänge.*

§ 362.

Wir finden ferner, bei der Betrachtung der verschiedenen Arten von Durchgängen, dass zuweilen der durchgehende Ton mit anderen harmonisch geltenden zu gleicher Zeit angeschlagen wird, — zuweilen aber auch nicht. In Fig. 179 *i* werden, zugleich mit den Durchgängen $\bar{c}$ und a, auch die Intervalle der Grundharmonie mit angeschlagen; — bei *k* aber nicht. 179 *i.* *k*

Digitized by Google

III.) *Welche Töne einem Haupttone als Nebentöne vorgeschlagen werden können.*

§ 364.

Wenn wir aus dem Bisherigen ersahen, dass einem Haupttone bald dieser bald jener andere Ton als Nebenton vorangeschlagen wurde, so erräth man doch wohl im Voraus, dass einem Haupttone nicht willkürlich jeder beliebige Ton vorgeschlagen werden kann. Schon der Haupt-Grundsatz, im § 343, deutet Beschränkungen an, und diese werden wir jetzo näher zu erforschen, und möglichst zu bestimmen suchen.

(§ 343.)

A.) *Durchgänge von Unten, — von Oben.*

§ 365.

In Ansehung der Richtung, in welcher eine Stimme sich von der Nebennote zur Hauptnote bewegt, sind die Durchgänge entweder Durchgänge von Unten, oder solche von Oben; d. h. der Nebenton kann sowohl ein tieferer Ton sein, als der Haupttön, — als auch ein höherer. (§ 343.)

(§ 343.)

B.) *Halbtönige, — ganztönige.*

§ 366.

In Ansehung der Grösse des Stimmenschrittes, oder des Intervalls von der Nebennote zur Hauptnote, sind die Durchgänge entweder halbtönig, oder ganztönig; oder mit anderen Worten: der Nebenton ist von seinem Haupttone bald um

Digitized by Google

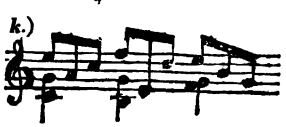
eine kleine, bald um eine grosse Stufe entfernt. (§ 343.) Durchgänge erster Art nennt man gewöhnlich halbtönige Durchgänge, die letzteren aber ganztönige; welche Namen aber freilich etwas uneigentlich sind. — Richtiger, aber freilich ungewöhnlicher, wären die Benennungen grosstöniger, kleintöniger Durchgang, — oder noch eigentlicher: gross-, und kleinstufig. (Vergl. 1. Bd., § XXXVI und § XXXVIII.) (§ 343.) (§ XXXVI, §XXXVIII.)

Ein Durchgang aber, welcher von seinem Haupttone noch weiter als um eine kleine, oder grosse Stufe, entfernt wäre, würde dem Gehöre nicht mehr als brauchbarer Nebenton erscheinen; er würde nicht mehr ein, dem Haupttone zunächstgelegener Ton (§ 343), heissen können, vielmehr von demselben zu entfernt sein, um sich innig genug an ihn anzuschliessen. Wenn man daher z. B. in Fig. 182 *i*, (§ 343.) 182 *i*.

182 *i*.)

statt des halbtönigen Durchganges $\bar{h}$, etwa $\bar{a}$ setzen wollte, welcher letztere Ton von der Hauptnote $\bar{c}$ um eine kleine Terz entlegen ist, — und statt des folgenden Vorschlages $\bar{\bar{c}}$is, etwa gar $\bar{c}$, wie bei *k*, *k*.

k.)



oder $\bar{a}$is, oder $\bar{h}$, u. dgl., so fühlt man wohl: das Gehör widerstrebt solchen Durchgängen.

Digitized by Google

C.) *Leitereigene, — leiterfremde Durchgangstöne.*

§ 367.

Eine weitere Unterscheidung der Durchgänge gründet sich auf das Verhältnis der durchgehenden Note zu der Tonleiter der Tonart, unter deren Herrschaft sie auftritt. Die Durchgangtöne sind nämlich, wie man auch schon aus den bisherigen Beispielen gesehen, bald leitereigen, bald leiterfremd; mit anderen Worten: der als Durchgang zu einer Hauptnote gebrauchte Ton wird bald so gebraucht, wie er in der eben zum Grunde liegenden Tonleiter
178, 179, 180. liegt, wie z. B. in den Fig. 178, 179, 180, u. a. m., — bald auch anders, nämlich chromatisch erhöht, oder
172 *i*. erniedert, wie etwa in obiger Fig. 172 *i* die Töne c̄is, āis f̄is und d̄is.

172 *i*.)

Man kann Vorschläge dieser letzteren Art mit Recht chromatische Vorschläge, und die chromatische Versetzung derselben zufällige Erhöhung oder Erniederung (vergl. 2ter Bd. § 144) nennen.
(§ 144.)

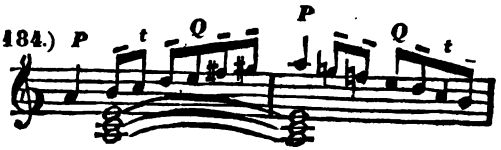
Die eben erwähnten chromatisch versetzten Vorschlagnoten waren sämmtlich Durchgänge ersten Ranges. Man findet aber auch solche leiterfremde Durchgänge untergeordneten Ranges. In Fig 183
183.

183.)

ist das h̄ Durchgang zu c̄, diesem h̄ aber ist als Durchgang zweiten Ranges der leiterfremde Ton āis vorangeschickt. — Eben so ist in Fig. 184
184.

Digitized by Google

184.)



im ersten Tacte das $\bar{g}$is Durchgang ersten Ranges zum harmonischen Tone $\bar{a}$, das dem $\bar{g}$is vorangehende $\bar{f}$is aber ist leiterfremder Durchgang zweiten Ranges zu $\bar{g}$is; — eben so im zweiten Tacte desselben Beispiels, das leiterfremde $\bar{g}$♮ Durchgang zweiten Ranges zum folgenden $\bar{f}$. — In Fig. 185 185

185.)

findet sich $\bar{g}$is als leiterfremder Durchgang dritter Classe.

§ 368.

Man kann aber einen Durchgangton auch wohl erst so hören lassen, wie er in der Leiter liegt, und ihn hernach erst der Hauptnote noch mehr nähern; wie z. B. in Fig. 186 186.

186.)

das $\bar{d}$, als Durchgang zu $\bar{e}$, sich, vor seinem Eintritt ins $\bar{e}$, erst noch in $\bar{d}$is verwandelt, so dass zwischen den zwei harmonischen Tönen $\bar{c}$ und $\bar{e}$, statt einer Zwischennote, nun deren zwei stehen.

Aehnliches findet statt in Fig. 187, wo der Ton der fünften Stufe $\bar{f}$, als Vorschlag zur Terz $\bar{g}$ der Es- 187.

Digitized by Google

Harmonie, erst natürlich, und dann durch Erhöhung dem Haupttone $\bar{g}$ noch mehr genähert, erscheint.

188. Eben dies ist der Fall in Fig. 188,

188.)

wo im zweiten Tacte das $\bar{c}$, als Nebenton zur eigentlichen Quinte $\bar{d}$ der G-Harmonie, sich diesem $\bar{d}$ erst noch mehr nähert, indem es sich in $\bar{c}s$ verwandelt. Eben so verwandelt im vierten Tacte das $\bar{a}$, als Durchgang zur Quinte $\bar{g}$, sich erst noch in $\bar{a}s$, um sich seinem Haupttone $\bar{g}$, vor dem Uebergang in denselben, erst noch mehr zu nähern.

§ 369.

189. Eben so lassen sich in Fig. 189, im ersten Tacte, die zwischen $\bar{c}$ und $\bar{c}$ liegenden harmoniefremden Töne $\bar{c}is$ $\bar{d}$ $\bar{d}s$ folgendermasen erklären und rechtfertigen: $\bar{d}$ ist Durchgang zu $\bar{c}$, wird aber, bevor es zur Hauptnote $\bar{c}$ übergeht, derselben erst noch durch Erhöhung chromatisch mehr genähert; das $\bar{c}is$ aber ist leiterfremder Durchgang zweiter Ordnung zu dem durchgehenden $\bar{d}$. — Im zweiten Tacte desselben Beispiels wird eben so der Durchgangton a dem harmonischen Tone h durch chromatische Erhöhung genähert; das gis aber ist Durchgang zweiter Classe, nämlich Durchgang zum Durchgange a.

190. In Fig. 190 werden im zweiten Tacte drei harmoniefremde Töne zwischen $\bar{h}$ und $\bar{g}$ angeschlagen, indem das $\bar{a}$, welches als durchgehend zu $\bar{g}$ auftritt, sich diesem seinem Haupttone erst noch, durch Erniederung in $\bar{a}s$, chromatisch nahet, das $\bar{b}$ aber chromatisch

Digitized by Google

erniederter Durchgang zweiten Ranges zur durchgehenden Note $\bar{a}$ ist.

In Fig. 191 im ersten Tacte werden zwischen den harmonischen Tönen G und c sogar vier durchgehende gehört, nämlich Gis A Ais H. Sie erklären sich, wenn man A und H als Durchgänge zweiten und ersten Ranges ansieht, Gis aber als Durchgang dritten Ranges zu A, und Ais als chromatische Annäherung des durchgehenden A an den Durchgangton ersten Ranges H. Das folgende c ist dann wieder harmonischer Ton; cis ist Durchgang zweiter Classe zum Durchgang erster Classe d, welcher letztere, vor seinem Hintreten zur harmonischen Stufe e, sich derselben erst noch als dis chromatisch nähert. Das demnächst folgende f ist Durchgang erster Ordnung zum folgenden g, verwandelt sich aber, vor seinem Hintreten zur Hauptnote, erst noch in fis. — Im folgenden Tact ist Gis Durchgang zweiten, A aber ersten Ranges, und wird, vor seinem Hintreten, erst noch in Ais verwandelt; H ist harmonischer Ton, c Durchgang vor d, wird aber erst noch in cis verwandelt. Nach d, als eigentlicher Quinte, folgt dis als Vorschlag zweiter Classe zum Vorschlag ersten Ranges e; f ist die Septime der Grundharmonie, und fis Vorschlag zum folgenden Grundtone g. 191.

Auf solche und ähnliche Art lassen sich auch wohl noch mehre harmoniefremde Töne ununterbrochen und unmittelbar nacheinander anbringen. So sind z. B. in Fig. 192 192.

192.) Q P P

die sämmtlichen Töne $\bar{h}$ $\bar{b}$ $\bar{a}$ $\bar{a}s$ $\bar{g}$ $\bar{g}es$ durchgehend: nämlich das $\bar{g}$ ist Durchgang ersten Ranges zum harmonischen Tone $\bar{f}$, welchem es sich vor seinem Hintritt erst noch als $\bar{g}es$ chromatisch nähert; $\bar{a}$ ist Durchgang zweiten Ranges zu $\bar{g}$, welchem es sich ebenfalls als $\bar{a}s$ nähert; $\bar{h}$ ist Durchgang dritter Ordnung zum Vorschlag zweiter Ordnung $\bar{a}$, und nähert sich demselben erst noch durch Erniederung und Verwandlung in $\bar{b}$.

Auf solche Art können also ganze lange Reihen von Tönen gebildet werden, deren jeder nur entweder um eine kleine, oder um eine halbe Stufe höher oder tiefer ist, als der andere, welche Reihen man deshalb chromatische Tonreihen nennen kann.

(§ 127.) (§ XVII, Anm.)

Manche nennen solche Tonreihen wohl gar chromatische Tonleitern. (Vergl. 2ter Bd. § 127; — und Anm. zum § XVII.) — Hiergegen ist denn freilich alsdann nichts zu sagen, wenn man mit dem Ausdrucke Tonleiter keinen höheren Begriff verbinden will, als nur den von einer Reihe von Tönen, deren einer eben immer um Etwas höher ist als der vorhergehende, so wie eine Sprosse einer Leiter immer höher ist als die andere. — Sobald man aber mit dem Namen Tonleiter (Tonartleiter) den eigentlichen Begriff verbindet, wonach derselbe die Gesammtheit der Bestandtheile der einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen bezeichnet, so sieht man wohl, wie ungeschickt es ist, solche, aus wenigen harmonischen, und vielen harmonie- und leiterfremden Tönen, bestehende Tonreihen, Tonleitern nennen zu wollen! — und wenn die Herren aus solchen höchst zufällig entstehenden Tonreihen vollends ein eigenes „Klanggeschlecht", wie sie es nennen, machen wollen, so gestehe ich gern, dass ich sie nicht verstehen kann, wenn sie mir von so hohen und geheimen Dingen sprechen wie vom chromatischen Klanggeschlecht, oder gar von Mischungen des chromatischen und diatonischen, wo nicht gar auch des diatonisch-chromatischen und enharmo-

Digitized by Google

nischen Klanggeschlechts, — von einer chromatisch-enharmonischen Tonleiter, und solchen mystischen Dingen mehr, welche nun einmal über meinen Horizont gehen. Meine lieben Leser kann ich indessen durch die Versicherung beruhigen, dass es eben nichts auf sich hat, wenn Sie es etwa auch nicht verstehen lernen können, — und dass man sich (mit Jean Paul zu reden), bei solchen hochtönenden Stichwörtern und Stichblättern, eben weiter nichts zu denken hat, als nichts.

Lasst uns, statt mit jenen gelehrten Herren nach vornehm klingenden Namen und Phrasen zu haschen, mit denen sie selber, wie man sieht, unmöglich einen gesunden, klaren Begriff verbinden können, unsrerseits lieber fortfahren, so weit wir es vermögen, nach Wirklichkeit zu forschen.

§ 370.

Wenn wir all die leiterfremden Durchgänge betrachten, so finden wir, dass die chromatische Erhöhung oder Erniederung überall dazu dient, den Nebenton seinem Haupttone näher zu bringen, als er sonst, der Tonleiter nach, stehen würde. Z. B. in Fig. 169, 169.

169.)

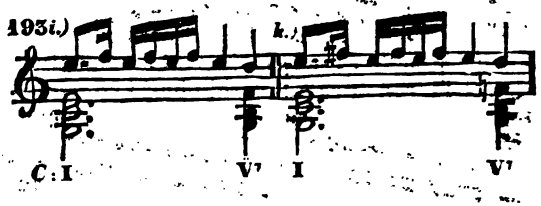
ferner in den Fig. 170, 171, 172, 175, 181, 182, 188 u. a. m. 170, 171, 172, 175, 181, 182, 188.

Ueberall, wie man sieht, nur Annäherung der Nebennote an ihre Hauptnote; oder mit anderen Worten, überall findet die chromatische Verwandlung des Nebentones nur statt, um ihn seinem Haupttone näher zu bringen; überall werden als Durchgänge nur solche Töne gebraucht, wie sie sich entweder eben in der Tonleiter vorfinden, oder aber chromatisch näher liegend.

Digitized by Google

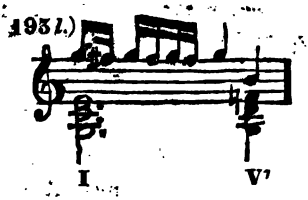
So gut sich aber solche, dem Hauptton näher-gerückte Durchgänge ausnehmen, wo wenig geht es der Regel nach an, die Durchgangnote durch ein Versetzungszeichen noch weiter von der Hauptnote zu entfernen, als sie der Tonleiter zufolge von derselben entfernt ist.

193 *i*. *k*. Wollte man z. B. das in Fig. 193 *i* vorkommende durchgehende $\bar{f}$ in $\bar{fis}$ verwandeln, wie bei *k*,



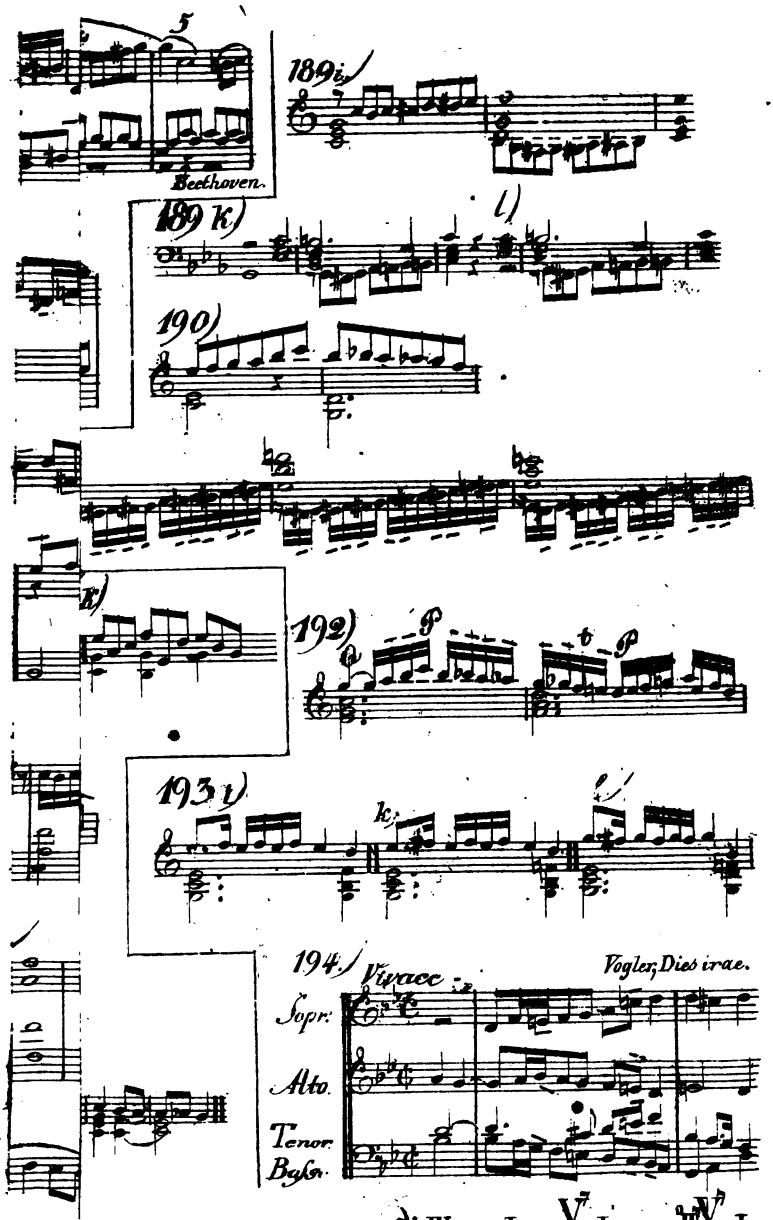
so würde es sehr unnatürlich klingen, weil, durch solche Erhöhung, die Durchgangnote der harmonischen nicht genähert, sondern weiter von ihr entfernt würde, als in der *C*-dur-Leiter der Fall ist. Ein solches $\bar{fis}$, als Durchgang zu $\bar{e}$, lässt sich daher in *C*-dur nicht rechtfertigen. — Wohl aber klingt eben dies $\bar{fis}$ als

l. Durchgang zu $\bar{g}$ vollkommen gut, bei *l*,



weil diesem Tone, dem Tone $\bar{g}$, das $\bar{f}$, durch chromatische Erhöhung und Verwandlung in $\bar{fis}$, näher gebracht wird. — Oder man höre, wie sich in Fig. 194 im zweiten Tacte das durchgehende $\bar{cis}$ der Oberstimme statt $\bar{cis}$ ausnimmt, — und man wird keine weiteren Beweise mehr verlangen.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Eine einzige, gleichsam durch die Noth abgedrungene Ausnahme, wo sich das Gehör eine Nebennote gefallen lässt, welche von ihrer Hauptnote **weiter entfernt** ist, als sie, der bestehenden Tonleiter zufolge, davon entfernt wäre, werden wir später kennen lernen. (§ 376 u. ff.) (§ 376.)

1.) Willkürliche, — oder nothwendige, chromatische Annäherung des Nebentones an den Hauptton.

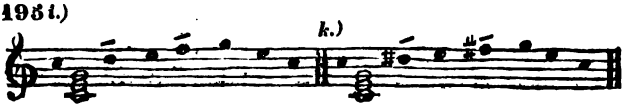
§ 371.

Wenn man die bis hier angeführten Beispiele von leiterfremden Durchgängen, welche, durch chromatische Verwandlung, ihrem Haupttone genähert werden, überblickt, so wirft man sich wohl die Frage auf: wann denn solche chromatische Annäherung der Nebennote an den Hauptton zweckmässig sei?

Es ist solche chromatische Annäherung bald **willkürlich**, bald aber auch gewissermasen **nothwendig**.

Wir wollen zuerst solche **willkürliche Annäherungen** betrachten. In Fig. 195*i* 195*i*.

195*i*.)

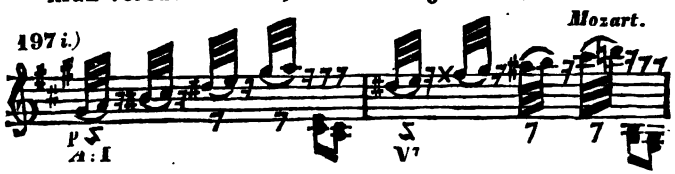


könnte man, statt der Durchgänge $\bar{d}$ und $\bar{f}$, nach Belieben wohl auch $\bar{d}is$ und $\bar{f}is$ setzen, wie bei *k*, so wie *k*. man in Fig. 196, statt $\bar{f}is$ und $\bar{d}is$, auch wohl $\bar{f}\natural$ und 196. $\bar{d}\natural$ setzen dürfte. Hier sind also die Erhöhungen willkürliche.

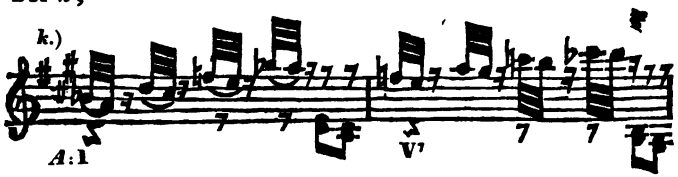
Digitized by Google

In Ansehung solcher willkürlichen Annäherung der Durchgangtöne können wir nur im Allgemeinen anführen, dass Vorschläge **von Unten** dieselbe weit öfter vertragen, als Durchgänge von Oben. Man sieht dies schon daran, dass unter allen bisher angeführten Beispielen die chromatisch genäherten Nebentöne fast überall Durchgänge von unten sind, indess sich nur
188, 190, 192. wenige solche von oben (in obigen Figuren 188, 190, 192,) finden.

197 *i*. Man versuche auch, z. B. in Fig. 197 *i*,



statt der halbtönigen Durchgänge fis dis, und dis fisis ais, halbtönige Durchgänge von oben zu setzen, wie
k. bei *k*,



und man wird den Uebelstand sehr auffallend vernehmen.

§ 372.

So wie in den obigen Beispielen die chromatische Annäherung **willkürlich** ist, so ist eine solche in anderen Fällen mehr oder weniger **nothwendig**.

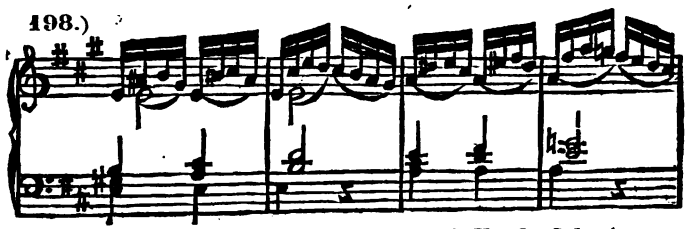
So fühlt man z. B. wohl, dass, wenn man in vor-
197. stehender Fig. 197, statt der leiterfremden Durchgänge fis, dis, fisis und ais, die leitereigenen Töne
l. f d fis und a setzen wollte, wie bei *l*,

Digitized by Google

197.)

der gute Fluss der Stimme dadurch sehr leiden würde. — Eben so würden in Fig. 198, 198.

198.)



J. Haydn Schöpfung.

statt der leiterfremden Vorschläge, die leitereigenen $\bar{a}$, $\bar{b}$, — $\bar{d}$ und $\bar{e}$ sich weit ungraziöser ausnehmen.

§ 373.

Eine wirkliche Nothwendigkeit aber, einen durchgehenden Ton seiner Hauptnote näher zu bringen, als er, der eben zum Grunde liegenden Tonleiter nach, stehen würde, entspringt vorzüglich oft aus dem oben angeführten Grundsatze, dass der Nebenton von seinem Haupttone nicht weiter, als höchstens um eine grosse Stufe, entfernt sein kann. Oder mit anderen Worten: in manchen Fällen kann, dem erwähnten Grundsatze zufolge, mancher Ton so, wie er eben in der Tonleiter liegt, gar nicht als Vorschlag gebraucht werden, sondern er muss, um als Durchgang zu einer Hauptnote dienen zu können, derselben durch chromatische Versetzung näher gerückt werden, als er, der Tonleiter zufolge, steht, indem er, wollte man ihn so gebrauchen, wie er in der Tonleiter liegt, von dem Haupttone weiter als um eine grosse Tonstufe abstehen, und darum, als zu

Digitized by Google

weit abstehend, als Durchgang zu demselben nicht
(§ 343, 366.) brauchbar sein würde. (§ 343, 366.)

Dies ereignet sich in der Molltonleiter. In dieser bildet nämlich der Zwischenraum vom Tone der sechsten Mollstufe zu dem der siebenten, eine sogenannte übermässige Stufe. Sollte nun der eine dieser Töne als Durchgang zu dem anderen gebraucht werden, z. B. in *a*-moll der Ton f als Durchgang zu gis, oder gis als Vorschlag zu f, so wär eine solche Durchgangnote von ihrer Hauptnote um eine übermässige Tonstufe entfernt.

Ein solcher Durchgang würde nun aber dem, gleich
(§ 343.) im Eingange der Lehre von Durchgängen angedeuteten,
(§ 366.) und im § 366 näher ausgesprochenen Grundsatze zuwiderlaufen. Darum kann also f♮ nicht als durchgehend zu gis dienen, und gis nicht als Durchgang zu f. — Soll daher der Ton einer solchen Stufe als Durchgang zum Tone der anderen gebraucht werden, so muss er nothwendig dem letzteren näher gerückt, das f also, um als Durchgang zu gis zu dienen, in fis verwandelt werden, — das gis aber in g♮, um Durchgang zu f sein zu können. — Oder mit anderen Worten: wenn gis Hauptnote ist, und es soll demselben ein Durchgang von unten angehängt werden, so kann der, der *a*-moll-Leiter eigene Ton f nicht als solcher Durchgang gebraucht werden, sondern es muss, statt dessen, nothwendig fis gesetzt werden; — und aus gleichem Grunde kann da, wo ♮f Hauptnote ist, nicht gis als Vorschlag von oben zu diesem f gebraucht werden, sondern nur ♮g.

Wir wollen dies an einigen Beispielen näher entwickeln.

Digitized by Google

§ 374.

a.) **Wenn dem Tone der siebenten Mollstufe, z. B. in *a*-moll dem Tone gis, ein Durchgang von unten vorangefügt werden soll, so kann dazu das, der *a*-moll-Leiter eigene f nicht dienen, sondern nur das dem gis nähere fis; und darum ist also das in Fig. 199 zweimal vorkommende fis ein nothwendig erhöhter Ton.** 199.

199.)

Von ähnlicher Art ist Fig. 200. Wenn hier im dritten Tacte dem folgenden Tone gis ein Durchgang von Unten vorangeschickt werden soll, so kann solcher nicht das der Harmonie und Tonleiter des dritten Tactes eigene ♮f, sondern nur das dem gis näher gerückte fis sein; — und aus demselben Grunde steht auch im sechsten Tacte nicht f, sondern fis; — so wie in Fig. 201 nicht b, sondern b♮. 200. 201.

Eben um derselben Ursache willen hört man in Fig. 202, am Ende des ersten Tactes, in der Mittelstimme den Ton gis als Vorschlag zum ais des folgenden Tactes. Denn obgleich in der *h*-Mollleiter nicht gis, sondern g liegt, so würde dies g doch nicht als Vorschlag zu ais dienen können, von welchem letzteren Tones um eine übermässige Secunde entlegen ist. 202.

Aus gleichem Grunde habe ich, in meiner Messe No. II, in der Durchführung des Fugenthema's in Moll, (Fig. 203, im zweiten und vierten Tacte), nicht g, sondern nur gis als Vorschlag zum folgenden ais setzen können. 203.

In den bisherigen Beispielen figurirten überall harmonische Töne und Durchgänge ersten Ranges: —

Digitized by Google

folgende Beispiele zeigen aber, dass ganz Dasselbe auch bei Haupt-, und Nebennoten untergeordneten Ranges statt findet.

204. In Fig. 204

204.)

liegt die Harmonie a, als tonische von *a*-moll, zum Grunde. Das $\bar{g}$is ist also nichts Anderes, als ein leitereigener Durchgang zum folgenden $\bar{a}$, (dass das leiterfremde $\bar{g}$♮ statt $\bar{g}$is als Nebenton zu der Hauptnote $\bar{a}$

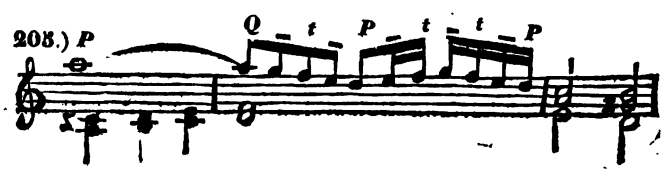
(§ 370.) nicht dienen könnte, wissen wir schon aus § 370, — das $\bar{f}$is aber ist Nebennote zweiten Ranges zum ersterwähnten $\bar{g}$is. — Nun ist der *a*-Molltonleiter zwar freilich nicht fis, sondern f eigen, allein das leitereigene $\bar{f}$ könnte aus dem ebenerwähnten Grunde nicht als Durchgang zu $\bar{g}$is dienen, und deshalb ist es also nothwendig, hier das $\bar{f}$ in $\bar{f}$is zu verwandeln, und es dadurch der Hauptnote zweiten Ranges, dem $\bar{g}$is, mehr zu nähern.

§ 375.

b.) Soll aber dem Tone der sechsten Mollstufe, z. B. in *a*-moll dem Tone f, ein Nebenton von oben vorangeschickt werden, so kann dazu das leitereigene gis nicht, sondern nur das näher-

205. liegende g♮ dienen, und darum erscheint in Fig. 205

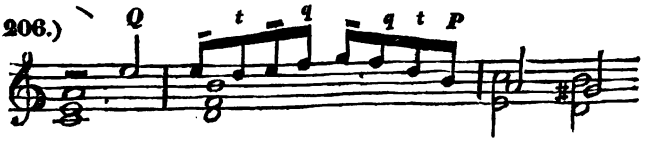
205.)



Digitized by Google

zweimal nicht das leitereigene $\bar{g}$is, sondern $\bar{g}\flat$ als Nebenton vor der Terz $\bar{f}$ der Unterdominantharmonie, so wie, aus gleichem Grunde, auch in Fig. 206, 206.

206.)



vor der Quinte $\bar{f}$ des verminderten Dreiklanges der zweiten Mollstufe, nicht $\bar{g}$is, sondern nur $\bar{g}$ brauchbar ist. —

Eben so ist in Fig. 207 207.

207.)

der Ton $\bar{f}$ Durchgang ersten Ranges zum harmonischen Tone $\bar{e}$, (statt des leitereigenen $\bar{f}$ hier $\bar{f}$is zu setzen, würde wieder nach § 370 nicht angehen), — das dem (§ 370.) $\bar{f}$ vorhergehende $\bar{g}$ aber ist Durchgang zweiten Ranges zur leitereigenen Nebennote $\bar{f}$. Nun ist zwar der *a*-Molltonleiter nicht *g*, sondern *gis* eigen: allein um als Vorschlag zu $\bar{f}$ dienen zu können, muss das $\bar{g}$is in $\flat\bar{g}$ verwandelt werden, weil $\bar{g}$is zu weit von $\bar{f}$ entfernt ist, um sich als Durchgang an dasselbe anlehnen zu können.

In Fig. 208 208.

208.)

ist, bei der Harmonie a:V^7, der Ton $\bar{f}$ Durchgang zum Grundtone $\bar{e}$; diesem Nebentone $\bar{f}$ aber ist ein

Digitized by Google

Nebenton zweiten Ranges von oben vorgeschlagen. Als solcher könnte aber der, um eine übermässige Secunde von $\bar{f}$ entlegene harmonische Ton $\bar{g}$is nicht dienen, sondern es muss statt dessen $\bar{g}$♮ gebraucht werden, (wo denn freilich $\bar{g}$♯ und $\bar{g}$♮ zugleich erklingen; $\bar{g}$is als harmonisches Intervall, $\bar{g}$ aber als Durchgang). — Von derselben Art ist Fig. 209, — so wie auch Fig. 210, wo, während der Fis⁷-Harmonie, a♮ als Vorschlag zu g ertönt. — Eben so erklingt in Fig. 211 im dritten Tacte $\bar{f}$ als Vorschlag zu $\bar{c}$s, indess im Basse Fis gehört wird, und ebendaselbst im siebenten Tacte in der Oberstimme $\bar{g}$ als Vorschlag zu $\bar{f}$, während Gis im Basse liegt. — Auf gleiche Art vernimmt man in Fig. 212 im vierten Tact in der Oberstimme durchgehend $\bar{d}$♮, indess im Basse dis als eigentliche Terz der H-Harmonie erklingt. — Das Gleiche sieht man in Fig. 213.

209, 210. 211. 212. 213.

Eine ähnliche Nothwendigkeit findet statt in Fig. 214. Wenn nämlich hier dem Tone $\bar{c}$ (der None des Grundtones) ein Durchgang von oben vorangeschickt werden soll, so kann das zum Accorde gehörige $\bar{d}$is zu solchem Durchgange nicht dienen, weil es von dem als Hauptnote zu betrachtenden $\bar{c}$ zu weit entlegen ist: das $\bar{d}$is muss deshalb seiner Hauptnote $\bar{c}$ mehr genähert, also in $\bar{d}$♮ verwandelt werden; und so können denn (auch hier) $\bar{d}$is und $\bar{d}$♮ zu gleicher Zeit erklingen. (Auch hierüber ein Mehres im Folgenden.)

214.

Man sieht wohl, wie natürlich solches Zusammentreffen chromatisch verschiedener Töne sich aus den Grundsätzen erklärt, welche wir bisher aufgefunden haben, wie nothwendig also z. B. in Fig. 215 Bach, grade den Grundsätzen ganz gemäss, in der Oberstimme, als Vorschlag zu $\bar{f}$ nicht $\bar{g}$is, sondern nur $\bar{g}$ setzen konnte, und wie wenig es daher Noth thut, diese Stelle, zu Bachs Entschuldigung, einen „kleinen

215.

Digitized by Google

Fehler", eine „Kleinigkeit" zu nennen, nach welcher man einen grossen Mann, wie Bach oder Mozart, nicht beurtheilen dürfe; wie dies in einem gar grundgelehrten Aufsatze in der Leipz. allg. Musikal. Ztg. 1. Jahrg. S. 510 zu lesen ist. — Es thäte mir leid für Mozart und Bach, wenn sie solcher Ausreden bedürften!

2.) Entferntere Durchgänge.

§ 376.

Wir haben bis hier die Bemerkung verfolgt, dass das Gehör die chromatische Annäherung eines Nebentones an seinen Hauptton nicht nur erträgt, sondern in manchen Fällen fodert; dass es sich aber einen Nebenton nicht gefallen lässt, welcher weiter von seiner Hauptnote entfernt wäre, als er eben in der Tonleiter liegt.

Es hat jedoch, wie wir am Ende des § 370 im Voraus angekündigt, erst die Nothwendigkeit andere unangenehmere Uebelstände zu vermeiden, und dann die Macht der Gewohnheit, uns gelehrt, gewisse Abweichungen von diesem Gesetze zuweilen zu ertragen. Dies ist vorzüglich da der Fall, (§ 370.)

§ 377.

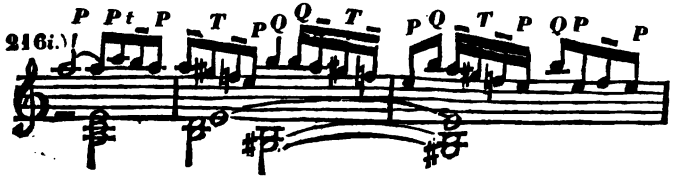
a.) wo die Befolgung der Regel einen übermässigen Secundenschritt herbeiführen würde, welchen man, weil er sich gewöhnlich etwas holpernd ausnimmt, (worüber in der 10. Abtheilung (§ 478) das Nähere,) gerne vermeiden mögte. (§ 478.)

Dies ereignet sich namentlich wieder in der Molltonart, und zwar ebenfalls wieder wegen der schon

Digitized by Google

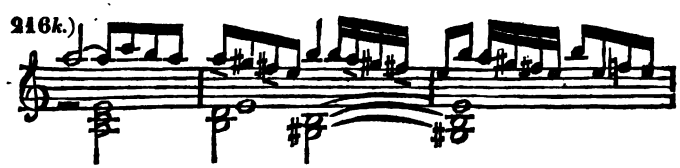
öfter erwähnten Entlegenheit des Tones der sechsten Mollstufe von dem der siebenten.

216 *i.* I.)) Wenn nämlich z. B. in Fig. 216 *i*



die Oberstimme, nachdem sie den harmonischen Ton $\bar{\bar{g}}$is angegeben, zum folgenden harmonischen Ton c durch eine Zwischennote herabsteigen soll, so würde solcher Zwischenton, der Regel nach, das leitereigene $\bar{\bar{f}}$ sein müssen. Der Stimmenschritt vom leitereigenen $\bar{\bar{g}}$is zu $\bar{\bar{f}}$ würde aber eine übermässige Secunde messen, welche sich hier um so weniger fliessend ausnähme, da eine solche Zwischennote $\bar{\bar{f}}$♮ zwischen $\bar{\bar{g}}$is und $\bar{\bar{c}}$, gleichsam ganz unsymmetrisch, gar nicht in der Mitte zwischen beiden Tönen, sondern dreimal so weit von $\bar{\bar{g}}$is als von $\bar{\bar{e}}$, gelegen wäre. Eine Stimme, welche solchergestalt fortschritte, würde gleichsam holpernd von $\bar{\bar{g}}$is zu $\bar{\bar{f}}$ herabfallen; und um diesen Mangel an Glätte und Rundung zu vermeiden, ist es am Ende noch besser, statt des Tones $\bar{\bar{f}}$♮, lieber $\bar{\bar{f}}$is zwischen $\bar{\bar{g}}$is und $\bar{\bar{e}}$ zu

216 *k.* setzen, wie bei *k*

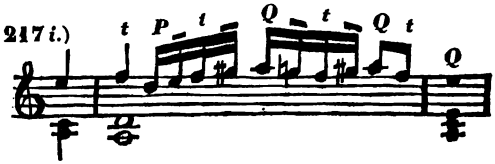


obgleich dieser Durchgang $\bar{\bar{f}}$is von seiner Hauptnote $\bar{\bar{e}}$ weiter absteht, als der leitereigene Durchgang $\bar{\bar{f}}$ abstehen würde. — Auf gleiche Art und aus demselben Grunde, kommt im zweiten und dritten Tacte des-

Digitized by Google

selben Beispiels noch mehrmal $\bar{f}$is statt $\bar{f}$ als Vorschlag vor $\bar{e}$ vor.

II.)) Umgekehrt wäre bei 217 *i* 217 *i*.



der Ton $\bar{g}$is leitereigener Durchgang zum folgenden harmonischen Tone $\bar{a}$: um aber den übermässigen Secundenschritt vom vorhergehenden harmonischen Tone $\bar{f}$ zum Zwischentone $\bar{g}$is zu vermeiden, und diesen letzten mehr in die Mitte zwischen beide harmonischen Töne zu rücken, setzt man, statt des leitereigenen $\bar{g}$is, in solchem Falle besser $\bar{g}\natural$, wie bei *k*, *k*.

obgleich dies $\bar{g}$ seiner Hauptnote weniger nahe liegt, als das leitereigene $\bar{g}$is liegen würde.

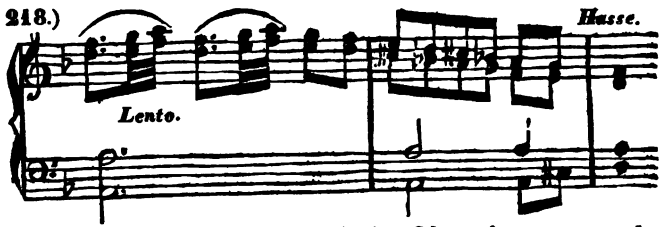
Die so eben erwähnten Ausnahmen sind, wie man wohl sieht, im Grunde nichts Anderes, als Nothbehelfe, da wo es darauf ankommt, aus zwei Uebeln das kleinste zu wählen, nämlich entweder einer Stimme einen übermässigen Secundensprung zuzumuthen, oder sich einen Durchgang zu erlauben, welcher nicht so nahe bei seiner Hauptnote liegt, als er eigentlich liegen sollte.

Eben darum tritt aber diese Nothwendigkeit, sich einen solchen von einer Hauptnote weit abstehenden Durchgang zu erlauben, auch nur da ein, wo die

Digitized by Google

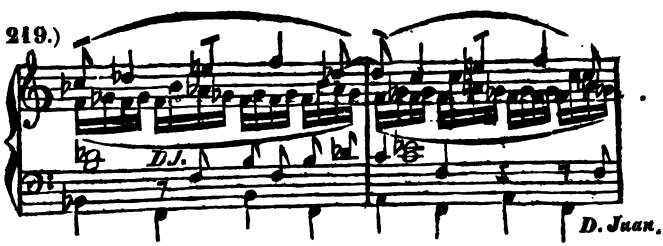
übermässige Secundenfortschreitung wirklich unangenehm klingen würde, welches, wie wir am angef. O. erwähnen werden, nicht grade immer der Fall ist, und ist dies nicht, so lässt man auch billig die Vorschläge so, wie sie der Leiter nach sein sollten. So sehen wir

218. in Fig. 218,



dass erst der Alt, dann auch die Oberstimme, von der harmonischen Note $\bar{c}is$ zu $\bar{b}$ herabschreitet. — Eben

219. solche Fortschreitung finden wir auch in Fig. 219,



Tact 2, in der zweiten Violine, von $\bar{a}$ zu $\bar{g}$.

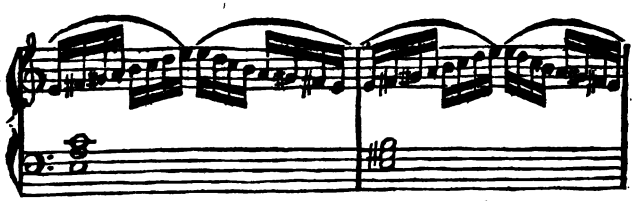
§ 378.

b.) Es hat aber unser Gehör, da ihm, aus den im

(§ 377.) § 377 erwähnten Gründen, nun einmal nicht selten Durchgänge geboten werden, welche von ihrer Hauptnote weiter abstehen, als sie eigentlich dürften, sich dadurch an solche, freilich abnorme, aber zu Vermeidung anderen Uebelstandes geduldete Durchgänge, doch schon einmal so sehr gewöhnt, dass es solche nun zuweilen selbst da, ohne sehr zu widerstreben, mit hin-

Digitized by Google

nimmt, wo sie nicht einmal nöthig wären, sondern vielmehr willkürlich erscheinen. So lässt es sich z. B. Fig. 220 220.



Vergl. Fig. 229.

im ersten Tacte die Durchgänge gis fis abwärts gefallen, obgleich sie der im § 375 entwickelten Regel entgegen sind. (§ 375.)

Auch in Fig. 221 kann man die Vorschläge dis, eis, und fis also willkürlich entfernt nennen. (Vergl. auch, was im § 380 über dieses Beispiel gesagt ist.) 221. (§ 380.)

Von ähnlicher Art sind im ersten Tacte von Fig. 222 die Töne h a; (wiewohl man freilich auch annehmen könnte, es liege hier schon die Dominantharmonie G zum Grunde, wo dann freilich h nicht mehr Durchgang, sondern eigentliche Terz, das a aber nach vorstehendem § 377 bei I.)) gerechtfertigt wäre, nämlich als zu Vermeidung des übermässigen Secundenschrittes h-as dienend.) 222. (§ 377.)

§ 379.

Die Bemerkung, dass in mehren der bisher angeführten Fälle, (nämlich § 373 und 375,) beim stufenweisen Aufwärtsschreiten einer Stimme durch die sechste und siebente Stufe von *a*-moll, die Töne fis und gis, — bei eben solchem Abwärtsschreiten aber gis und fis, als durchgehende Nebentöne ersten oder gar nur zweiten Grades, erscheinen, — diese einzelne Beobachtung war den bisherigen Tonlehrern schon hinreichender Grund, nicht nur den ganz unwahren, und durch die § 377 und 378, und die vorstehenden Figuren 216*k*, 217*k*, 220, u. a. m. widerlegten Satz zu lehren: man (§ 373, 375.) (§ 377, 378.) 216*k*, 217*k*, 220.

Digitized by Google

müsse aufwärts immer durch fis und gis, abwärts immer durch g und f schreiten, — sondern auch sogar den wunderlichen Lehrsatz aufzustellen: die Molltonleiter selber sei also wandelbar, dass aufwärts fis und gis, abwärts aber g und f der Tonleiter wesentliche Töne seien. Vergl. die Anmerkung zum § 131, deren ganzer Inhalt nunmehr jedem Leser verständlich sein wird, so wie § 211 und 379, und die Anmerkung zum § 99.

(§ 131.) (§ 211, 379.) (§ 99, Anm.)

3.) Durchgang als Leitton.

§ 380.

(§ 367.) Durch das, von dem § 367 bis hier Entwickelte haben wir gesehen, dass, bei der Führung einer Stimme durch Durchgänge, jederzeit auf die zum Grunde liegende Harmonie und auf die eben herrschende Tonart und Tonleiter Rücksicht zu nehmen ist, und dass dieser oder jener Ton als Durchgang zu einem anderen in der einen Tonart gar wohl, in der anderen aber nicht, gebraucht werden konnte; dass z. B. in *G*-dur allerdings fis als Durchgang vor e gebraucht werden kann, weil fis in *G*-dur leitereigen ist; dass aber eben dieser Ton in *C*-dur nicht Durchgang vor e sein kann, weil er von der Hauptnote e weiter entfernt ist als der in *C*-dur leitereigene Stufenton f♮.

Eben um dieses Umstandes willen können durchgehende Töne zuweilen ordentlich Zeichen ausweichender Modulation, d. h. Leittöne werden, (wie wir schon im 2. Bande, im § 187 erwähnt haben.) — Wenn nämlich in einem Satze, welcher bisher z. B. aus *C*-dur gieng, Fig. 223,

(§ 187.)

223

Digitized by Google

223.)

der Ton $\bar{f}\sharp$ als durchgehend zu $\bar{e}$ erscheint, so kann schon dieser, in *C*-dur nicht, wohl aber in *G*-dur mögliche Durchgang, das Gehör bestimmen, die Harmonie, bei welcher solches Durchgehen erfolgt, als nicht mehr der bisherigen Tonart *C*, sondern als der Tonart *G*-dur angehörend aufzunehmen. Wir haben dies auch schon (in den §§ 157, 205, 228) erwähnt, und nunmehr wird es deutlich sein, was dort gesagt wird, dass in dem besagten Satze, nach C als tonischer Harmonie von *C*-dur, unmittelbar C als Unterdominantharmonie von *G*-dur folge, indem der C-Accord in der zweiten Hälfte des zweiten Tactes, durch das zum $\bar{e}$ herab durchgehende $\bar{f}\sharp$, ganz unzweideutig als nicht mehr der vorigen, sondern der neuen Tonart angehörig charakterisirt wird. Anders wär es, wenn das $\bar{f}\sharp$ sich zum $\bar{g}$ hinauf bewegte, indem solches der Hauptnote $\bar{g}$ genäherte durchgehende fis allerdings auch in *C*-dur vorkommen könnte. (§§ 157, 205, 228.)

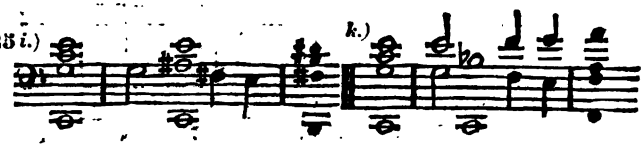
Auf ähnliche Art erscheint in Fig. 224 die G-Harmonie erst als Dreiklang der sechsten Stufe von *a*-moll, und unmittelbar darauf als tonische Harmonie von *F*-dur: nämlich im fünften Tacte noch als *a*: VI, im sechsten aber als *F*: I, wegen des vor $\bar{c}$ durchgehenden Tones b, welcher in *a*-moll nicht Durchgang zu $\bar{c}$ sein könnte. 224.

Eben so wird die Mehrdeutigkeit, welche z. B. aus der Aehnlichkeit der Accorde [c e g b] und [c e g as]

Digitized by Google

entspringt, auch oft durch Durchgänge beseitigt. In nachstehendem Beispiele

225 *i.)* *k.)*



würde, bei *i*, das Gehör den Accord des zweiten Tactes weit eher für $F: V^7$, als für $e: {}^{o}II^7$ nehmen (2. Bd. (§ 194.) § 194); allein das vor e durchgehende fis, welches in *F*-dur unmöglich so erscheinen könnte, charakterisirt den Accord sogleich ganz unzweideutig als einen der Tonart *e*-moll angehörigen übermässigen Sextaccord, — so wie 225 *k.* im Gegentheil, bei *k*, das $\bar{f}$, als Durchgang vor $\bar{g}$, den Accord unbezweifelt zum Hauptvierklange $\mathfrak{G}^7$ stempelt.

Eine interessante Stelle (aus dem ersten Duett in 226. Mozart's *Don Juan*) zeigt Fig. 226. Hier vernimmt das Gehör, beim Anfange des dritten Tactes, die Harmonie gewiss für nichts Anderes, als für $\mathfrak{A}^7$ mit kleiner None und ausgelassenem Grundton, also für $d: V^7$ (§ 194.) (2. Bd. § 194.). Dass hier schon die erste Note der zweiten Violine als $\bar{d}es$, und nicht als $\bar{c}is$ geschrieben (§ 224.) ist, entscheidet nichts. (2. Bd. § 224.) So gewiss aber das Gehör, beim Anfange des erwähnten Tactes, $\mathfrak{A}^7$ vernimmt, so dringen doch die sogleich erscheinenden Durchgänge sehr bald auf eine ganz andere Erklärungsart. Wohl könnte man zwar auch noch die zweite Achtelnote $\bar{b}$ als kleine None, und die folgende wieder als $\bar{c}is$, und somit als Terz der Grundharmonie $\mathfrak{A}^7$, als Ton der siebenten Stufe von *d*-moll ansehen; allein die folgenden Töne würden als Durchgänge, so, wie sie hier erscheinen, in *d*-moll nicht erscheinen können, sondern müssten von $\bar{c}is$ aus, entweder durch $\bar{b}$, oder durch $\bar{b}$ (§ 377.) (§ 377), zum Grundtone $\bar{a}$ herabstei-

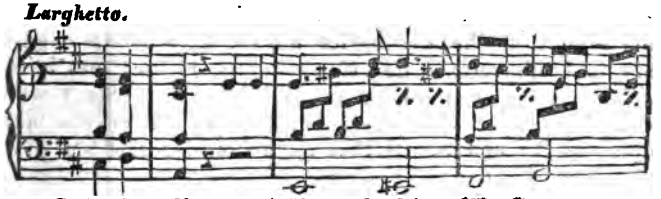
Digitized by Google

gen. Von all diesem geschieht aber nichts, sondern die Töne folgen so, wie sie nur etwa in *f*-moll folgen könnten, (wo denn $\bar{d}es$ als kleine None von $\mathfrak{E}^7$, $\bar{c}$ als Grundton, $\bar{b}$ als Septime, $\bar{as}$ als Durchgang zur Grundquinte $\bar{g}$, das folgende $\bar{f}$ aber als Durchgang zu der Terz $\bar{e}$ erscheint.) Durch dies alles wird das Gehör sehr überwiegend genöthigt, dieser letzteren Auslegung den Vorzug zu geben, und also hier $\mathfrak{E}^7$, und nicht $\mathfrak{A}^7$ zu empfinden, — welche plötzliche Umstimmung des Gehöres, aus *a*-moll oder *d*-moll ins *f*-moll, wohl etwas grell auffallen würde, wenn nicht die doch immer übrigbleibende, wenigstens oberflächliche, Mehrdeutigkeit des Accordes [g e b cis oder des] die Härte wieder verdeckte (§ 241, 8.); wonach denn ohnedies (§ 241, 8.) gleich wieder in *F*-dur fortgefahren wird, welche Tonart mit *a*-moll und *d*-moll nah genug verwandt ist. (Dass nämlich die $\mathfrak{E}$-Harmonie des 4ten Tactes schon wieder Dominantharmonie der harten Tonart *F* ist, deutet der vor $\bar{g}$ hergehende Durchgang $\bar{as}\natural$ an, welcher folglich hier ebenfalls Leitton heissen kann.)

Auch in Fig. 221 könnte man sagen, der Vorschlag 221.
$\bar{d}\natural$ am Anfang des 3ten Tactes mache, dass man den $\mathfrak{E}$-Accord, welcher Anfangs als *f*: V vernommen worden, nunmehr als Dominantaccord von *F*-dur empfinde, und ähnliche Wirkung hätten die folgenden Vorschlagtöne $\bar{c}\natural$, und $\bar{f}\#$

Eben so wird, im letzten Tacte des nachstehenden Beispiels (vergl. 2. Bd., Taf. 23 Fig. 301; § 257,) Taf. 23, F. 301. (§ 257.)

Larghetto.



D: V⁷ I V *A*: V⁷ *fis*: V⁷ : VI *D*: II

Digitized by Google

der D-Accord, welcher dort als VI von *fis*-moll bezeichnet ist, leicht als wiederkehrender tonischer Dreiklang der kurz verlassenen Haupttonart *D*-dur charakterisirt, wenn man darin $\bar{g}$ als Durchgang zu $\bar{a}$ setzt,

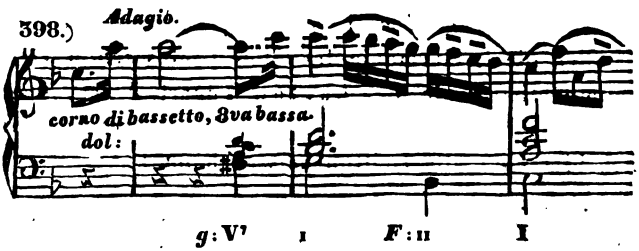
301 *i.* wie nachstehend bei *i*

k. oder auch nur, wie bei *k*, als Vorschlag von oben,

(§ 371.) (§ 371) zu fis.

Eben so bezeichnen im nachstehenden Beispiele,

(§ 295.) Taf. 29, F. 398. (vergl. 2. Band, § 295, und Taf. 29, Fig. 398) im 2. Tacte



die Durchgänge $\bar{f}$ $\bar{e}$, dass hier im 3. Tacttheile eigentlich nicht mehr *g*: I zu Grunde liegt, sondern hier die g-Harmonie schon wieder als Harmonie der zweiten Stufe von *F*-dur erscheint; denn in *g*-moll könnte nicht von $\bar{g}$ durch die Durchgänge $\bar{f}$ $\bar{e}$ zu $\bar{d}$ herabgestiegen werden, wohl aber in *F*-dur; und folglich erscheint die g-Harmonie, obgleich sie sich im ersten Augenblick als eine tonische präsentirt hatte, hier schon wieder als Nebenharmonie der Haupttonart *F*-dur, und hätte daher, genauer genommen, auch also bezeichnet werden müssen. Es erscheint also hier wieder ein und derselbe Accord unmittelbar nacheinander erst als *g*: I, dann als *F*: II.

Digitized by Google

4.) Noch einige Beispiele, zur Erläuterung des von § 367 bis hier Gesagten.

§ 381.

Nachdem wir, von § 367 bis hier, zu erforschen gesucht, wie und in wiefern leitereigene, in wiefern leiterfremde Durchgänge anzuwenden sind, möchte es nicht uninteressant sein, die Ergebnisse unserer Forschung auch noch an einigen, mehr zusammenhängenden Beispielen zu prüfen. Ich wähle dazu die in Fig. 227, 228 und 229 ersichtlichen Stellen aus Mozarts *Don Juan*, darum, weil grade hier Durchgänge der einen sowohl, als der andern Art unter sehr verschiedenartigen Beziehungen vorkommen. (§ 367-380.) 227, 228, 229.

Um aber das Verständnis der Harmonieenfolge dieser Beispiele zu erläutern, will ich folgende Bemerkungen voranschicken. In Fig. 227 sieht man den Ton d vier Tacte lang fortdauern; — eben so in Fig. 228. Auf gleiche Weise wird in Fig. 229 der Ton a vier Tacte lang unausgesetzt gehört. Es entstehen aber dadurch an manchen Orten Zusammenklänge, deren Erklärung jetzt noch sehr schwer fallen möchte, (z. B. bei Fig. 229 T. 2 und 3.). — Diese Schwierigkeit lässt sich aber dadurch beseitigen, dass man diese Töne gar füglich vor der Hand als gar nicht vorhanden, gänzlich hinwegdenken kann, (wie dies in den §§ 462 u. 464 näher erörtert werden wird.) 227. 228. 229. 229. (§462,464.)

A.) *Ueber Fig. 227.*

Im ersten Tact erklären sich die aufsteigenden Töne $\bar{h}$ und $\bar{cis}$ aus § 374; die absteigenden $\bar{c}$ und $\bar{b}$ aber aus § 375. — (§ 374.) (§ 375.)

Im folgenden Tact erscheint die Harmonie Es (oder Es7), dem Princip der Trägheit nach, als VI7 von *g*-moll. Der in *g*-moll leiterfremde Durchgang $\bar{f}$ vor $\bar{g}$ erklärt sich aus dem § 377, bei II)): es steht nämlich hier $\bar{f}$ statt $\bar{fis}$, um einen übermässigen Secundenaufsprung zu vermeiden. — In der zweiten Tacthälfte, wo die Modulation sich ins *a*-moll wendet, steht aus (§ 377.)

Digitized by Google

ähnlichem Grunde zwischen gis und e nicht der leitereigene Ton f, sondern das leiterfremde fis, um den
(§ 377.) Herabsprung von gis zu f zu vermeiden (§ 377 bei I.)).

Eben so steht im 3. Tacte das der *a*-moll-Leiter fremde g, um nicht von f zu gis springen zu müssen. — In der zweiten Hälfte desselben Tactes geht, aus eben solchem Grunde, nicht es, sondern e vor d her, weil von fis zu es herab ein übermässiger Secundensprung wäre. —

Im vierten Tact erklären sich die Durchgänge e und fis, dann f und es auf gleiche Weise wie die ähnlichen im ersten Tacte.

B.) *Ueber Fig. 228.*

Im 2ten Tact erklären sich die Durchgänge h cis
227. auf dieselbe Weise, wie beim Anfange von Fig. 227. — In der zweiten Hälfte desselben Tactes, wo ins *g*-moll ausgewichen wird, rechtfertigen sich die Durchgänge
(§ 377.) fis e nach § 377, Nr. I.

Im 3ten Tact erklärt sich das der *g*-moll-Leiter
(§ 377.) fremde f vor g nach § 377, Nr. II; indem sonst vom vorhergehenden es ein übermässiger Secundensprung zu fis geschähe. — In der zweiten Hälfte desselben Tactes steht, aus ähnlichem Grunde, nach gis, fis
(§ 377.) vor e; § 377, Nr. I.

Im 4ten Tacte rechtfertigt sich das e vor fis nach
(§ 377.) § 377, Nr. II, — das f vor es aber nach § 377, Nr. I.

C.) *Ueber Fig. 229.*

Im ersten Tact erklären sich die Durchgänge fis gis, und g f, auf die schon mehrerwähnte Art. — Der im zweiten Tact auftretende Accord [d f a b] liesse sich, als B7 betrachtet, zwar wohl als grosser Vierklang der sechsten Stufe der mit *a*-moll nächstverwandten Tonart *d*-moll ansehen (grade so, wie im zweiten Tacte der Fig. 227 der Es7-Accord als VI7 von
227. *g*-moll erschienen war); allein die vierte Sechszehntelnote es als Durchgang von f würde in *d*-moll nicht
(§ 370.) stattfinden (§ 370), sondern nur etwa in *B*-dur. Durch diesen Durchgang es wird also der Zusammen-

Digitized by Google

klang [d f a b] hier als I^7 von *B*-dur charakterisirt. Der Durchgang $\bar{c}s$ erscheint also hier als Leitton. — In der zweiten Hälfte desselben Tactes erscheint die Harmonie $\mathfrak{G}^7$. Der unmittelbar vorhergehenden Tonart *B* zufolge müsste diese Harmonie als Dominantaccord von *c*-moll erscheinen; allein sie erscheint dem Gehöre doch eher als Dominantaccord von *C*-dur, theils darum, weil diese letztere Tonart dem noch unvergessenen *a*-moll des vorhergehenden Tactes näher ist als *c*-moll, — theils wird es auch durch den Durchgang $\bar{c}$ vor d eben dazu bestimmt, indem in *c*-moll unmöglich $\bar{c}$ vor d durchgehen könnte, (§ 370.) (§ 370.)

Im 3ten Tacte, in dessen zweiter Hälfte *d*-moll auftritt, hat Mozart lieber $\bar{c}is$ ♭ als $\bar{c}is$ ♮ setzen wollen (§ 377, Nr. II.), und also hier vorgezogen, vom harmonischen Tone $\bar{c}is$ einen übermässigen Secundensprung zum leitereigenen Nebentone ♭ zu machen, als durch einen grossen Secundenschritt zu dem durchgehenden und vom Haupttone a freilich zu entfernten Nebentone h♭ zu schreiten. (§ 377.)

Im 4ten Tact erklären sich die Durchgänge ♮ $\bar{c}is$, und $\bar{c}$ ♭ wieder auf bekannte Weise, so wie auch die im 5ten und 6ten Tacte keiner besonderen Erklärung mehr bedürfen. —

Im 7ten Tacte, wo *a*-moll auftritt, erklären sich in der ersten Hälfte die Durchgänge $\bar{f}is$ $\bar{g}is$ nach § 374, (§ 374.)
in der zweiten Hälfte aber die $\bar{g}is$ $\bar{f}is$ nach § 378. (§ 378.)

Im 8ten Tact ist das $\bar{f}is$ $\bar{g}is$ aus § 374 zu erklären, (§ 374.) — das $\bar{g}is$ $\bar{f}is$ aber nach § 377. (§ 377.)

Ueber eine, auch in Hinsicht der Durchgänge besonders merkwürdige Stelle eines Mozartschen Violinquartettes siehe den § 466 *bis*. (§ 466 *bis*.)

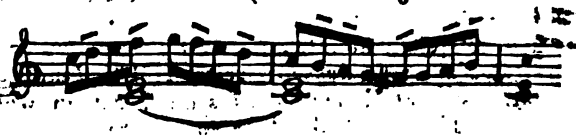
D.) *Durchgänge auf harmonischen Stufen.*

§ 382.

Wenn man die verschiedenen Durchgänge in Ansehung ihres Verhältnisses zur Grundhar-

Digitized by Google

monie betrachtet, so bemerkt man, dass als durchgehend bald Töne solcher Stufen vorkommen, welche zugleich Intervalle der Grundharmonie ausmachen, bald aber auch (und dies ist der gewöhnlichere Fall) Töne anderer Stufen. Ich sage: die Durchgänge sind allerdings grösstentheils Töne solcher Stufen, auf welchen kein zur Grundharmonie gehöriger
230. Ton zu Hause ist. (Z. B. in Fig. 230.



ist C die Grundharmonie. Die Töne, aus welchen diese Harmonie besteht, sind: der Ton der ersten, der dritten und der fünften Stufe der *C*-Durleiter. Nun aber ist von allen hier vorkommenden Durchgängen keiner der Ton der ersten, der dritten oder der fünften Leiterstufe, sondern das hier als durchgehend vorkommende d ist der Ton der zweiten Stufe, das durchgehende f ist der Ton der vierten, das h aber der der siebenten Leiterstufe, u. s. w.) — Dies ist nun, wie gesagt, der gewöhnlichste Fall; er ist aber bei Weitem nicht der einzige. Es kann nämlich auch der Ton eben der Stufe, welche ein zur Grundharmonie gehöriges Intervall bildet, zugleich als Durchgang auftreten, und zwar

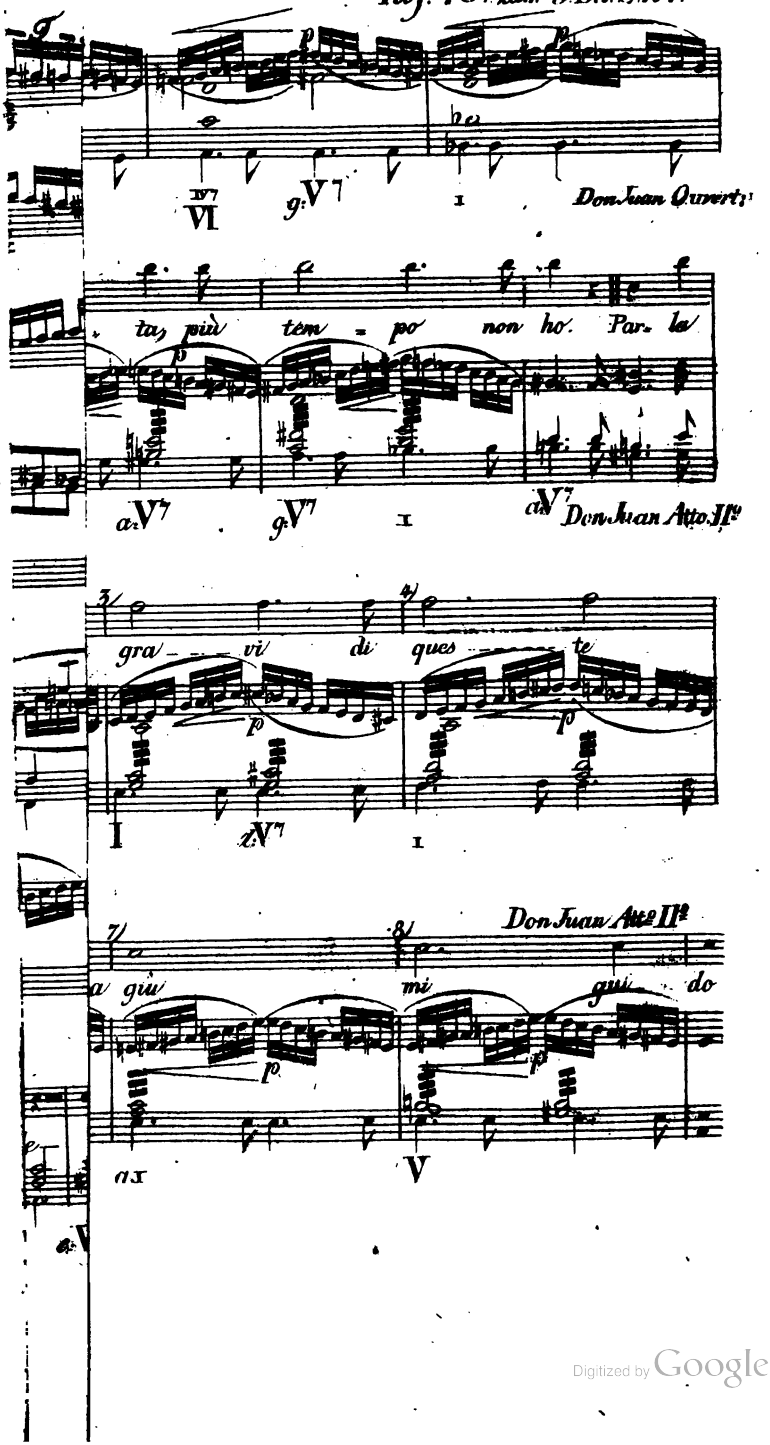
1.) entweder so, wie er in der Harmonie selber vorfindlich ist, oder aber
2.) in chromatisch verwandelter Gestalt, und also auch leiterfremd.

§ 383.

Zu 1.) Es kann, sag' ich, manchmal auch ein solcher Ton, welcher, an sich selber betrachtet,

Digitized by Google

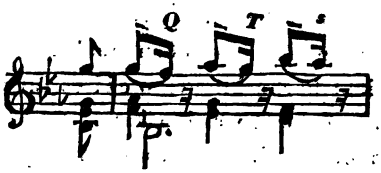
Taf. 43. zum 3. Bd. S. 104.



Digitized by Google

Digitized by Google

wirklich in der Grundharmonie enthalten ist, doch, dem Zusammenhang in welchem er sich präsentirt, und der Miene nach mit welcher er auftritt, dem Gehöre nur als Nebenton erscheinen. Z. B. in Fig. 231 231.



hat das Gehör zweimal nacheinander in der Oberstimme Durchgänge vor den harmonischen Tönen $\bar{f}$ und $\bar{g}$ gehört. Wenn nun demnächst beim dritten Tactviertel in eben dieser Oberstimme wieder eine, den beiden vorhergehenden sehr ähnlich gezeichnete Figur erscheint, worin $\bar{b}$ eben so vor $\bar{as}$ hergeht, wie zuvor $\bar{g}$ vor $\bar{f}$, und $\bar{as}$ vor $\bar{g}$ hergegangen war, so ist es kein Wunder, wenn solches $\bar{b}$ dem Gehöre gleichsam ebenfalls wie ein blos durchgehender Ton vorkommt, obgleich, an sich betrachtet, der Ton $\bar{b}$ allerdings in der hier zum Grunde liegenden $\mathfrak{D}^7$-Harmonie enthalten wäre.

Aus gleichem Grunde wird auch in Fig. 232 das Gehör den Ton $\bar{es}$, in der zweiten Hälfte des ersten Tactes, für einen blosen Nebenton des folgenden Tones $\bar{des}$ annehmen, obgleich der Ton $\bar{es}$ an sich selber Grundton der Harmonie ist. 232.

In Fig. 233 wird es eher annehmen, der Ton $\bar{e}$ sei ein Durchgang, als dass es die Harmonie $\mathfrak{E}^7$ mit kleiner None und beibehaltenem Grundtone $\bar{e}$ sei. (§. 208.) — 233. (§ 208.)

Aus gleichem Grunde erscheint in Fig. 234, *i* und *k* in der Oberstimme der Ton $\bar{f}$ weniger als Grundton, als vielmehr blos als Nebenton der Septime. (Dass die Harmonie des zweiten Tactes bei *i* und *k* überall 234*i*, *k*. *i*, *k*.

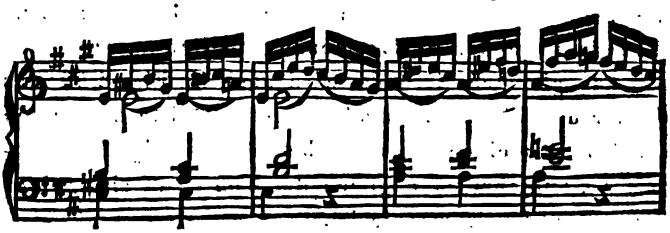
Digitized by Google

nichts anderes ist, als B:V^7 mit grosser, und b:V^7 mit kleiner None, ist um so weniger zu bezweifeln,
(§ 77.) da in beiden all das zutrifft, was wir früher (§ 77
(§ 325.) u. flgg., § 325 u. flgg.) von diesen Nonen, sowohl in Ansehung der Fortschreitung, als der Lage, der Auslassung des Grundtones, u. a. m., beobachtet haben, in welcher letzteren Hinsicht eben auch hier das $\bar{f}$ grade nur darum nicht herbe klingt, weil es für einen blosen Nebenton zu $\bar{e}$ erklärt werden kann, und deshalb nicht bestimmt als beibehaltener Grundton empfunden wird, welcher als solcher hart klingen würde.)

235. Auch in Fig. 235 wird im zweiten Tacte der Ton $\bar{fis}$ nicht sowohl als eigentliche Terz der Grundharmonie $\mathfrak{D}^7$, sondern vielmehr nur als Nebenton des
(§ 244.) Nebentones $\bar{e}$ empfunden. (§ 244.)

236. In Fig. 236 scheint der Ton fis nicht sowohl als Grundton dazustehen, als vielmehr nur als blose Verbindungs- oder Zwischennote zwischen g und e.

198. Auf ähnliche Weise steht auch in Fig. 198



J. Haydn Schöpfung.

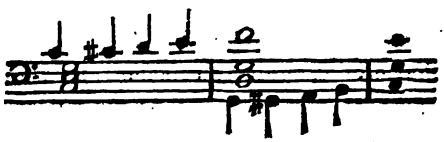
im zweiten Tacte der Ton $\bar{e}$ nicht sowohl als Grundton der $\mathfrak{E}^7$-Harmonie, als vielmehr blos als Nebenton der folgenden Septime $\bar{d}$; — und eben so im 4ten Tacte das $\bar{a}$.

§ 384.

Zu 2.) Es kann aber auch ein Ton, welcher sonst, der Stufe nach, auf welcher er steht, ein zur Har-

Digitized by Google

monie gehöriges Intervall sein würde, **chromatisch erhöht oder erniedert**, als Durchgang vorkommen, — oder mit anderen Worten: es können, als chromatisch genäherte Durchgänge, auch solche Töne vorkommen, welche, ohne solche zufällige Erhöhung oder Erniederung, wirklich harmonisch geltende Töne wären. So kann z. B. während der Harmonie C, der Ton cis doch durchgehend erscheinen, welcher auf derselben Tonstufe liegt, wie der Grundton des C-Accordes: z. B. in Fig. 237. 237.



Eben daselbst ertönt auch im zweiten Tacte, zur G⁷-Harmonie, im Basse der Durchgang Gis. — Eben so hören wir in Fig. 238 bei der C-Harmonie, deren 238.
eigentliche Quinte g♮ ist, den erhöhten Ton eben dieser Stufe (gis) durchgehend ertönen. — Auch in Fig. 239 erklingt vorübergehend b zur G⁷-Harmonie. 239.

Von gleicher Art ist in Fig. 240 der Durchgang fis 240.
während der B⁷-Harmonie, deren Quinte der Ton eben der Stufe ist, auf welcher das durchgehende fis liegt.

In Fig. 241 241.

Vergl. Taf. 40, Fig. 156.

erscheint das leiterfremde, willkürlich erhöhte h♮, als Vorschlag zum Tone c des folgenden Accordes, indess das nicht erhöhte leitereigene b harmonischer Ton ist. Eben so gehört zu der F⁷-Harmonie in der zweiten Hälfte des Tactes der Ton c♮, indess cis als

Digitized by Google

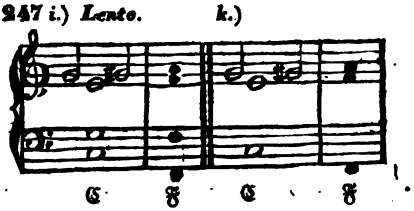
(ein Umstand, welchen wir in der Lehre vom sogenannten doppelten Contrapunct von Interesse finden (§ 360, 361.) werden.) Vergleiche ferner § 360 und 361.

§ 386.

Zweitens ist die Härte solcher Zusammenklänge allemal um so empfindbarer, von je längerer Dauer sie sind; und es ist deshalb oft gut, um solches lange Zusammenklingen zu vermeiden, das natürliche Intervall selbst lieber auszulassen, und also statt 247 *i*, lieber so zu schreiben wie bei *k*;

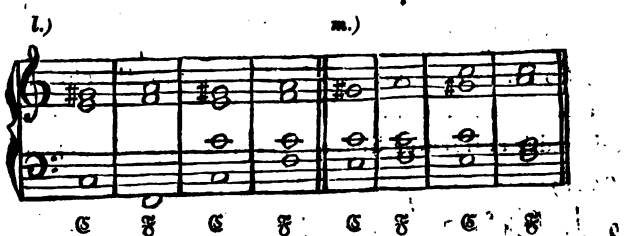
247 *i*.

k.



248 *i*, *k*. — und statt 248 *i*, lieber so wie bei *k*.

Alsdann kann ein solcher chromatischer Durchgangton wohl gar von eben so langer Dauer sein, als die Harmonie, während welcher er erklingt, wie z. B. bei 247 *l*, *m*. 247 *l* und *m*,



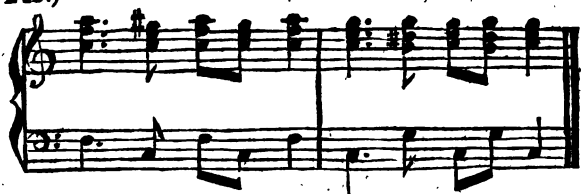
wo der Ton gis, als halbtöniger Durchgang zum a der folgenden F-Harmonie, während der ganzen Dauer der C-Harmonie erklingt, so dass also bei dieser C-

Digitized by Google

Harmonie, statt der Grundquinte g, durchgängig der Ton gis erscheint.

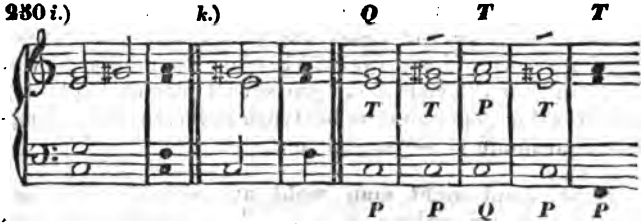
Auch in Fig. 249 kann man den zweiten Accord für einen E-Dreiklang mit ausgelassener Quinte annehmen, wobei gis als Durchgang zum folgenden a angeschlagen, die eigentliche Quinte gis aber ausgelassen wird, — und den zweiten Accord des folgenden Tactes auf ähnliche Art für einen E-Accord. 249.

249.)



Vergl. Taf. 45, Fig. 264.

250 *i.*) *k.*) Q T T



§ 387.

Ich bemerke beiläufig, dass manche Tonlehrer glauben, zur Erklärung solcher Zusammenklänge, wie obige Fig. 247, 249 und 250, eine eigene Grundharmonie, unter dem Namen „übermässiger Dreiklang" annehmen zu müssen. — Da sich aber jeder solche Zusammenklang in jedem möglichen Falle nach den Gesetzen der Durchgänge erklären lässt, indem bei der in solchem Accorde vorkommenden übermässigen Quinte all dasjenige zutrifft, was bei allen anderen genäherten Durchgängen stattfindet, so haben wir, aus all diesen und noch mehren anderen Rücksichten, keinen Grund, die Zahl unserer sieben Grundharmonieen noch mit einer achten, und, wer weiss, mit noch wie vielen 247, 249, 250.

Digitized by Google

ähnlichen mehr, zu vermehren, für welche wir nicht einmal einen Sitz in der Tonleiter der Durtonart (in welcher letzteren solche Zusammenklänge doch grade hauptsächlich vorkommen) ausfindig zu machen wüss-
(§ 51, Anm.) ten. (Vergl. 1. Bd. Anmerk. zum § 51.) — Selbst die Erfinder und Verfechter der sogenannten übermässigen Dreiklang-Grundharmonie würden, in einem Satze wie
247*i*, 250*i*. z. B. obige Fig. 247*i*, oder bei 250*i*, den Ton gis sicher für nichts anderes, als für einen, wiewohl herben Durchgang erklären. Wenn nun aber derselbe Ton so, wie bei *k* erscheint, wo, durch Auslassung der eigentlichen Quinte g♮, die Härte des Durchganges gis beseitigt, dieser Durchgang also noch tadelloser, und wenigerem Anstand ausgesetzt ist, als bei *i*, — warum sollte er da nicht eben so gut, und noch viel füglicher, ebenfalls als Durchgang erklärt werden dürfen? und wozu sollte es Noth thun, zur Erklärung eines solchen Satzes erst noch eine neue Grundharmonie zu erfinden, welche aus den Tönen [c e gis], also aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quinte bestünde? — oder zur Erklärung des Zusammenklanges
241. [A es cis] in obiger Fig. 241 einer Grundharmonie, bestehend aus Grundton, grosser Terz und kleiner Quinte (der sogenannten hartverminderten Dreiklang-Grundharmonie)? — u. dgl. m.

Ueberhaupt sieht man wohl aus allen bis hierher angeführten Beispielen, dass durch solche Durchgänge zuweilen gar wunderliche Intervalle von zusammenklingenden Tönen zum Vorscheine kommen. So er-
237. scheinen z. B. in Fig. 237 die Töne c und cis, welche gegen einander ein Intervall einer übermässigen Prime oder Octave bilden, — eben so in Fig.
238, 237, 238 g und gis. — In Fig. 237 im 2ten Tacte, Fig. 242
242. 246*i*. und 246*i* erscheinen auf ähnliche Art verminderte
243. Octaven. — In Fig. 243 äussert sich sogar eine doppeltübermässige Octave zwischen b und h♯,
241½*k*. in Fig. 241½*k* eine verminderte Sexte zwischen Ais und f, u. s. w.

Wollte man nun derartige Zusammenklänge allemal für wirkliche Harmonieen ansehen, so würden oft ganz wunderliche Harmonieen herauskommen, — z. B. in
247. Fig. 247 eine Harmonie, bestehend aus den Tönen

Digitized by Google

[c g e gis], — oder wenigstens [c e gis] — in Fig. 241 1/2 *k* aus den Tönen [Ais cis f] u. s. w.; — lauter Zusammenklänge, welche, wollte man ihre Bestandtheile sämmtlich als wirkliche harmonische Intervalle betrachten, zu keiner von allen in unserm § 80 aufgezählten Grundharmonieen passen würden, und zu deren Begründung man nicht genug neue Grundharmonieen erfinden könnte! 241 1/2 *k*. (§ 80.)

IV.) *Mehrdeutigkeit.*

A.) *Betrachtung der durch Durchgänge entstehenden Mehrdeutigkeit im Allgemeinen.*

§ 388.

Wir hatten bei den vorstehenden Betrachtungen mehrfältige Gelegenheit, zu bemerken, wie häufig eine Tonverbindung auch in der Hinsicht mehrdeutig erscheinen kann, dass man einen oder mehre ihrer Bestandtheile entweder für harmonisch geltend, oder aber für Durchgänge ansehen kann.

Von dem Gesichtspuncte aus, welchen diese neue Art von Mehrdeutigkeit uns eröffnet, werden uns, wie man sieht, eine unzählige Menge von Zusammenklängen, welche wir bisher nur für wirkliche Accorde ansehen konnten, nunmehr wieder zweifelhaft und mehrdeutig, und wir sehen uns dadurch in ein neues Meer von Unbestimmtheiten geworfen.

Man wird daher billig fragen, ob nicht, und wo solche Mehrdeutigkeit ihre Grenzen habe? und wofür man denn in vorkommenden Fällen einen solchen mehrdeutigen Zusammenklang zu halten habe?

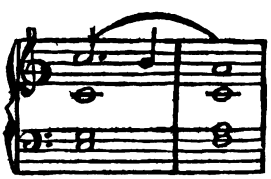
Digitized by Google

B.) *Grenzen der Mehrdeutigkeit. — Auswahl und Vereinfachung der Erklärungsart.*

§ 389.

Als Antwort auf obige Frage gilt wieder Dasselbe, was wir schon mehrmal in ähnlichen Fällen bewährt gefunden, nämlich dass jede solche Tonverbindung dem Gehöre für Das erscheint, wofür sie sich am füglichsten, am einfachsten, leichtesten und schicklichsten erklären lässt. Lässt sie sich einfacher und natürlicher für eine Verbindung von wirklichen harmonischen Intervallen erklären, so gelte sie dafür; passt und schickt sich aber Alles besser, wenn man die andere Erklärart annimmt, so ist natürlich auch diese vorzuziehen. Nur selten werden beide Erklärarten einander die Wagschale halten; — ist dies jedoch der Fall, so bleibt der Zusammenklang eben wirklich mehrdeutig und zweifelhaft.

251. Z. B. in Fig. 251



könnte es etwa zweifelhaft sein, ob das im vierten Viertel des ersten Tactes stattfindende Zusammenklingen der Töne [e g c̄ b̄] als ein grosser Vierklang C7 zu betrachten sei — oder ob man den Ton b̄ für blos durchgehend anzusehen habe, in welchem letzteren Falle dann dem ganzen ersten Tacte die C-Dreiklangharmonie unverrückt zum Grunde läge? — Offenbar ist diese letztere Erklärung nicht nur die einfachere, sondern die entgegengesetzte würde auch noch den Uebelstand voraussetzen, dass der grosse Vierklang, mit

Digitized by Google

unvorbereiteter grosser Septime, auf der leichteren Tactzeit einträte, welches alles, wie bekannt, seiner Natur zuwider ist. Der besagte Zusammenklang ist daher in diesem Fall offenbar für einen blosen C-Dreiklang, und der Ton h für einen blosen Durchgang zu erkennen.

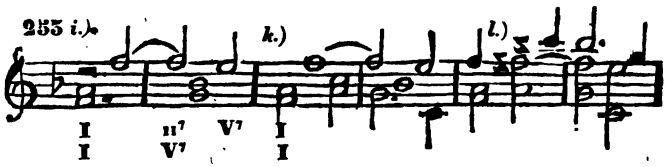
Einen solchen Zusammenklang, welcher, den Tönen nach aus welchen er besteht, einem aus lauter harmonischen Tönen bestehenden Accorde vollkommen gleich sieht, welcher aber, dem Zusammenhange nach in welchem er erscheint, d. h. dem am Anfange dieses § erwähnten Grundsatze zufolge, vom Gehöre nicht als ein solcher Accord empfunden wird, welcher also ein aus harmonischen Tönen bestehender Accord scheint, aber nur scheint ohne es wirklich zu sein, d. h. ohne dem Gehör in der That als solcher zu gelten, — einen solchen Zusammenklang, sag' ich, wollen wir Scheinaccord nennen. (Vgl. § 98, 407.) (§ 98, 407.)

Umgekehrt aber könnte man in Fig. 252 es zwar 252.
nicht wehren, wollte einer etwa annehmen, in der zweiten Hälfte des ersten Tactes seien alle Töne der drei oberen Stimmen blos durchgehend, und die Harmonie also überall nichts Anderes, als C; denn das h könnte allerdings Durchgang zum gleich wiederkehrenden c sein, das f Zwischennote von g zu c, so wie das d zwischen e und c; das g und G aber gehören ohnedies eben so gut zur C-, als zur G-Harmonie. — Allein man fühlt leicht, dass diese Erklärart wenigstens nicht natürlicher ist, als wenn man den Zusammenklang [G d f h] für das ansieht, was er zunächst zu sein scheint, für G⁷, und die Harmonieenfolge für die ganz gemeinübliche I, V⁷, I.

Digitized by Google

So leicht wir in den vorstehenden beiden Beispielen die Wahl zwischen zweierlei Erklärarten gefunden, so unentschieden bleibt sie in manchem anderen Falle. Z. B. in Fig. 253 *i*, *k*, *l*

253 *i*, *k*, *l*.



kann man das $\bar{f}$ im zweiten Tacte ganz füglich als Nebenton des Haupttones $\bar{e}$ betrachten, und nach dieser Erklärung bliebe die Harmonie des zweiten Tactes durchaus $\mathfrak{E}^7$, und die Harmonieenfolge im Ganzen

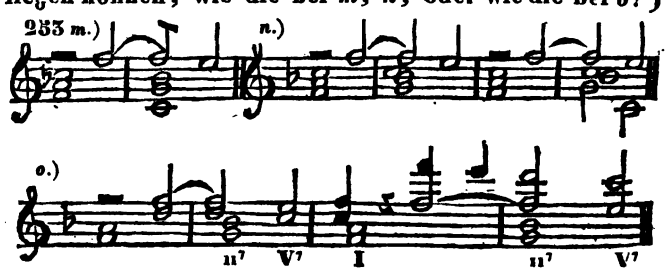
$$F: \text{I} \mid \text{V}^7.$$

Man könnte aber diesen Zusammenklang [$\bar{g}$ $\bar{b}$ $\bar{f}$] auch eben so füglich für das ansehen, was er, an sich betrachtet, zunächst zu sein scheint, nämlich für $\mathfrak{g}^7$ mit ausgelassener Grundquinte; wo dann die Harmonieenfolge auch wieder eine sehr natürliche und gewöhnliche wäre, nämlich

$$F: \text{I} \mid \text{II}^7\ \text{V}^7 \mid$$

Man wird keinen entscheidenden Grund auffinden können, der einen Erklärart einen überwiegenden Vorzug vor der anderen zuzusprechen. (Denn warum sollte bei *i*, *k* und *l* nicht eben dieselbe Harmonie zum Grunde liegen können, wie die bei *m*, *n*, oder wie die bei *o*?)

i, *k*, *l*.
m, *n*, *o*.



Digitized by Google

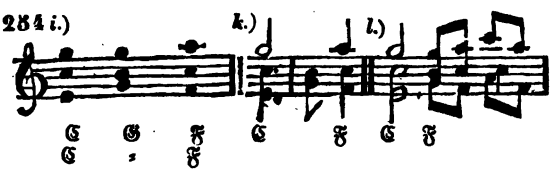
Der besagte Zusammenklang ist und bleibt daher **wirklich mehrdeutig.**

§ 390.

Insbesondere ist bemerkenswerth, dass man in manchen Fällen **die Wahl** hat, ob man solche Zusammenklänge als Durchgänge zu Intervallen der **folgenden** — oder der **gegenwärtigen** Harmonie ansehen will.

Z. B. in

Fig. 254 *i.*)



254 *i, k, l*

kann man, wenn man will, den Zusammenklang [$\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{g}$] für einen blosen Scheinaccord ansehen, wenn man annimmt, das $\bar{g}$ sei nur ein Durchgang zu $\bar{a}$, das $\bar{h}$ aber Durchgang zu $\bar{c}$, und das $\bar{g}$ zu $\bar{f}$. In dieser Hinsicht bestünde denn der Satz aus nur zwei Harmonieen: C und F. — Alsdann kann man aber insbesondere bald annehmen, die C-Harmonie währe bis zum dritten Accorde fort, und während dieser C-Harmonie seien die Töne $\bar{g}$ $\bar{h}$ und $\bar{g}$ Durchgänge zu den Intervallen $\bar{f}$ $\bar{c}$ und $\bar{a}$ der folgenden F-Harmonie, wie dies bei *k* bezeichnet ist. — Man kann aber auch annehmen, die F-Harmonie trete schon beim Zusammenklange [$\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{g}$] ein, wie es bei *l* angedeutet ist, wo sich dann die Durchgangtöne $\bar{g}$ $\bar{h}$ und $\bar{g}$ auf Intervalle der F-Harmonie beziehen, während welcher sie durchgehend erklingen.

k.

l.

In Fig. 255 hat man die Wahl, entweder das $\bar{d}$ der Oberstimme als nothwendig genäherten (§ 375) Durchgang zu $\bar{c}$ zu betrachten, — oder aber anzunehmen, die D'-Harmonie bleibe während dieses ganzen Tactes liegen, und das im Bass erklingende dis, welches,

255. (§ 375.)

Digitized by Google

ohne die chromatische Erhöhung, harmonisches Intervall dieser Harmonie wäre, sei blos ein willkürlich genäherter Nebenton zum e der folgenden e-Harmonie. (Eine ähnliche Mehrdeutigkeit lässt sich in Ansehung
212. des Beispiels Taf. 42 Fig. 212 bemerken.)

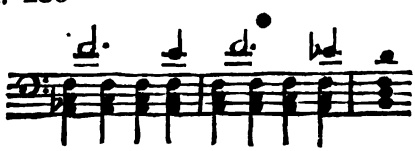
§ 391.

Man wird aber — und dies ist das wichtigste Moment dieser Betrachtungen, — daraus zugleich ersehen, wie sehr sich die Erklärung mancher Tonverbindung dadurch erleichtern und vereinfachen lässt, dass man einen oder etliche Töne darin, als blos durchgehend, gänzlich ausser Anschlag lassen kann.

Schon bei mehren früheren Gelegenheiten haben wir auf diesen Gesichtspunct hingedeutet.

Nachstehend noch einige weitere Belege.

256. In Fig. 256



liegt, wenn man den Ton $\bar{e}$ als blos durchgehend betrachtet, den beiden ersten Tacten die Harmonie $\mathfrak{F}$ oder $\mathfrak{F}^7$ zum Grunde; — wollte man aber das $\bar{e}$ als harmonischen Ton gelten lassen, so würde er den Zusammenklang des vierten Tactviertels zur weit minder gewöhnlichen Harmonie $\mathfrak{F}^7$ stempeln, von welcher dann der noch weit ungewöhnlichere Harmonieenschritt:

$$F: \mathrm{I} \nearrow \mathrm{I}^7 \nearrow \mathrm{I}, \text{ oder: } F: \mathrm{I} \nearrow \mathrm{I}^7 \nearrow B: \mathrm{V}^7$$

geschähe, und wobei überdies auch noch die Vorbereitung der grossen Septime mangelte. — Man sieht also

Digitized by Google

wohl, dass erstere Erklärung bei weitem natürlicher und vorzüglicher ist.

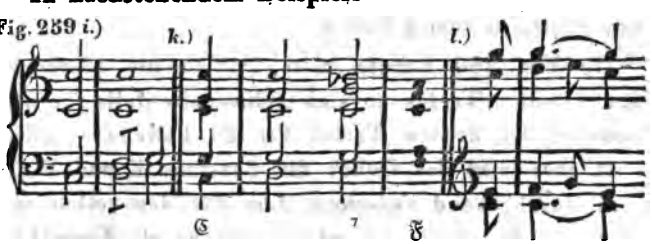
Aus gleichem Grunde wird man im ersten Tacte von Fig. 257 das letzte Viertel $\bar{c}$ der Mittelstimme 257.
nicht sowohl für eine unvorbereitete grosse Septime der an sich selber seltenen $\mathfrak{F}^7$-Harmonie empfinden, als viel eher blos für eine Nebennote des folgenden harmonischen Tones $\mathfrak{d}$. — Auch das letzte Viertel $\bar{f}$ des folgenden Tactes, welches in ähnlichem Zusammenhange vorkommt wie im vorigen das $\bar{c}$, wird das Gehör sich ebendarum ebenfalls als blos durchgehend erklären, obgleich dieses $\bar{f}$ sich sonst auch ganz füglich als Septime der an sich gewöhnlichen Hauptvierklangharmonie ansehen liesse.

In Fig. 258 im zweiten Tacte könnte man, statt 258.
das $\bar{g}$ als harmoniefremd anzusehen, dasselbe auch als harmonisch geltend betrachten, und sohin die Harmonie der zweiten Hälfte des zweiten Tactes für C: V^7 erklären; — allein offenbar ist erstere Erklärart einfacher, und daher vorzuziehen.

§ 392.

In nachstehendem Beispiele

Fig. 259 *i.*) *k.*) *l.*) 259 *i*, *k*, *l*.



ist, bei *i*, die durch die Querstriche angedeutete Erklärart einfacher und viel natürlicher, als wenn man diese Töne für harmonisch geltend ansehen wollte. Im ersten Falle bedarf es zur Erklärung des ganzen Satzes

Digitized by Google

nur einer einzigen Grundharmonie; im zweiten aber müsste man deren drei annehmen, nämlich:

$$C: \text{I} \diagup \text{II}^7 \diagup \text{I}.$$

Ueberdies wäre dieser letztere Harmonieenschritt, $\text{II}^7 \diagup \text{I}$, wenigstens in dieser Gestalt, ein ziemlich ungewöhnlicher; und wir sehen daher den Accord [d f $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$] weit besser für einen blosen Scheinaccord an, — so
239 *k*, *l*. wie auch bei *k* den Accord [d *g* $\bar{c}$ $\bar{f}$ $\bar{\bar{c}}$], — und bei *l* den Zusammenklang [$\bar{c}$ $\bar{f}$ $\bar{d}$ $\bar{\bar{g}}$.]

239, 173, 180. Unsere Tonlehrer pflegen solche Fälle wie obige Fig. 259, (oder auch auf Taf. 41 Fig. 173 u. 180) sonst auf eine gar mühselige Art zu erklären, indem sie einen solchen Zusammenklang als einen eigenen Accord ansehen zu müssen glauben, welchem sie den Namen: Accord der stillstehenden Septime, geben, von welchem Stillstehen sie dann gewaltig viel Gelehrtes und Schwerbegreifliches zu sagen wissen. (Man sehe z. B. Leipz. allg. musikal. Ztg. 1810 Nr. 58, 59), und wobei dann auch wieder die beliebten elliptischen und katachretischen Harmonieenfortschreitungen eine grosse Role spielen. — Wir sehen wohl, dass es zu unserer einfachen Erklärung keiner grossen Gelahrtheit bedarf, indem wir in den erwähnten Sätzen nichts Anderes sehen, als höchst alltäglich durchgehende Töne, wovon wir also gar nichts Besonderes zu sagen wissen. (Vergl. Anm.
(§ 99, 320, Anm.) zum § 99, u. zum § 320.)

260. In Fig. 260 könnte man freilich die Harmonie des zweiten Tactes an sich selber allenfalls für fis^7, und die des dritten Tactes für D^7 halten; — allein weit eher wird das Gehör die Basstöne E und D für blos durchgehend zwischen dem Fis des ersten und dem Cis des vierten Tactes, also fis als Grundharmonie aller vier Tacte vernehmen, (wie dies auch schon Kirnberger, von dem ich dieses Beispiel entlehne, in s. K. d. r. S., 1. Bd., 4. Abschn., Anm., S. 51, gethan hat.) Wollte man aber erstere Er-

Digitized by Google

klärart annehmen, so würde nicht nur eine wunderliche und ungewöhnliche Harmonieenfolge:

fis fis⁷ D⁷ fis,

erscheinen, sondern auch das unvorbereitete Anschlagen der Nebenseptimen nicht gut zu rechtfertigen sein. — (Uebrigens will ich nicht läugnen, dass der Tonsetzer uns hier der Durchgänge doch jedenfalls zu vielerlei auf Einmal geboten hat.)

§ 393.

In Fig. 261 mag man freilich dem zweiten Viertel nach Belieben die F-Harmonie unterlegen, — und sich auf gleiche Weise denken, beim folgenden Achtel trete die C-Harmonie wieder ein, — beim folgenden wieder die F-Harmonie, — dann wieder der C-Dreiklang, — und eben so wechsle die Grundharmonie auch bei jedem der folgenden Sechszehntelschläge — so wie auch im folgenden Tacte, wo die Harmonieen G⁷ und C vielfältig miteinander abwechseln. — Da man aber gar füglich auch annehmen kann, das $\bar{a}$ des ersten Tactes sei überall nur Durchgang zum folgenden $\bar{g}$, und eben so das $\bar{f}$ Durchgang zu $\bar{e}$, — eben so im folgenden Tacte die Töne $\bar{e}$ und $\bar{c}$ überall Durchgänge zu den nebenanliegenden Noten, — so ist diese Erklärung offenbar weit einfacher, und daher, wenigstens für die schneller wechselnden Zusammenklänge, wohl vorzuziehen. 261.

Eben so kann man sich in Fig. 262*i* beim ersten Viertel des ersten Tactes, die Töne $\bar{a}$ und $\bar{f}$ entweder als Terz und Grundton der F-Harmonie denken, — oder als blose Nebennoten von $\bar{g}$ und $\bar{c}$; — eben so lässt sich die zweite Tacthälfte auf verschiedene Art deuten, u. s. w. — Auch hier ist die durch die obere Chiffernreihe angedeutete Erklärung einfacher und natürlicher, als die andere, indem der Satz, wenn man 262*i*.

Digitized by Google

sämmtliche Viertelnoten als Durchgänge betrachtet, am Ende als blose Verbrämung des sehr natürlichen und
262 *k.* gebräuchlichen Satzes bei *k* erscheint.

263. Auch in Fig. 263 hat man die Wahl, bei jeder Viertel-, Achtel-, oder Sechszehntelnote eine andere Grundharmonie anzunehmen, — und welche Töne man für harmonisch, welche als blos durchgehend ansehen will.

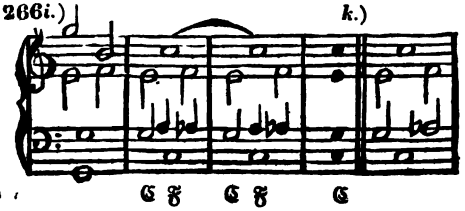
264 *i.* Auf ähnliche Weise kann man in Fig. 264 *i* den zweiten Accord des ersten Tactes entweder so erklä-
(§ 386.) ren, wie im § 386 geschehen, — oder aber man kann ihn auch, noch einfacher, als eine Fortsetzung der F-Harmonie (nur aber in zweiter Verwechslung) ansehen, wenn man die Töne $\bar{g}$is und $\bar{e}$ beide als durchgehend annimmt. Denn warum sollte hier nicht dieselbe Har-
k. monie zum Grunde liegen können wie bei *k*?

265. Auch in Fig. 265, im Anfange des zweiten Tactes, kann man den Zusammenklang des ersten Viertels entweder aus der G-Harmonie erklären, wenn man die Töne h und $\bar{g}$ als harmonisch, das $\bar{d}$is als harmoniefremden Nebenton zum $\bar{e}$ des folgenden Accordes, das erste $\bar{c}$ aber als Nebenton zweiten Ranges ansieht. — Man kann aber auch annehmen, die, am Ende des ersten Tactes bestehende, C-Harmonie bleibe auch beim ersten Viertel des zweiten Tactes liegen, das h sei Durchgang zum folgenden $\bar{c}$, so wie $\bar{d}$is zu $\bar{e}$: — und diese Erklärart ist am Ende noch einfacher.

§ 394.

Wenn man in

266 *i*, *k.*



Digitized by Google

den zur F-Harmonie erklingenden Ton as als blos durchgehend annehmen kann (§ 384, Fig. 245), so kann man denselben auch wohl während der ganzen F-Harmonie andauern lassen (§ 386), wie bei *k*, wo also, statt des dem harten F-Dreiklang eigenen Tones a, durchgängig as steht. — Man sieht leicht, wie viel einfacher Fig. *i* und *k* sich auf solche Art erklären lassen, als wenn man den Zusammenklang [c as f̄ c̄] jedesmal für die, in *C*-dur fremde, weiche f-Dreiklangsharmonie annehmen wollte.

(§ 384.) 245.

(§ 386.) *k.*

i, *k.*

Durch eben diese Ansicht lässt sich auch die Erklärung der Stückendungen auf Taf. 30 Fig. 416 und Taf. 31 Fig. 422 ungemein vereinfachen.

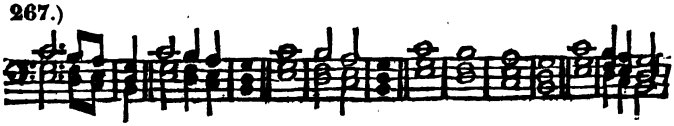
416.

T. 30, F. 422.

§ 395.

Wenn man in Fällen nachstehender Art

267.)



267.

sämmtliche Töne als harmonisch geltend ansehen will, so besteht der Satz aus folgenden vier Harmonieen:

C : I °VII VI V; — oder etwa I V⁷ VI V.

Man kann ihn aber auch so erklären, als seien der zweite und der dritte Ton der Oberstimme Durchgänge, zweiten, und ersten Ranges, das f der Mittelstimme Durchgang zum folgenden e, das d der Unterstimme aber Durchgang zu e; wo dann die drei ersten Zusammenklänge als durchaus auf der Harmonie *C*: I beruhend erschienen, und die ganze Harmonieenfolge also folgende wäre:

C : I V

Oder aber man könnte den dritten Zusammenklang

Digitized by Google

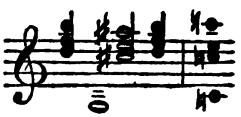
harmonisch gelten lassen, wodurch sich folgende Harmonieen ergäben:

$$C : \text{I} \; {}^{\text{VI}} \; \text{V}$$

u. s. w. Man sieht hieraus, auf wie vielfältige Art solche Terzsextengänge sich ansehen und erklären lassen; und dass man ziemliche Freiheit hat, bei jeder solchen Accordenfolge, sich die je nach Umständen natürlichste Erklärungsweise auszuwählen.

§ 396.

In nebenstehender Figur gleicht der Zusammenklang [g $\bar{c}$is $\bar{\bar{e}}$ $\bar{a}$is] allerdings vollkommen einem Fis^7-Accorde mit ausgelassenem Grundton, und beigefügter kleiner None, (oder etwa, den Tasten nach, einer eben solchen A^7-, E^7-, oder Dis^7-Harmonie. § 85.)



(§ 85.)

Allein das Gehör empfindet ihn nicht als solchen, weil es offenbar viel einfacher ist, die Töne $\bar{c}$is, $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{a}$is der drei oberen Stimmen für blos durchgehend anzusehen; indem alsdann der ganze Tact auf dem Hauptvierklange G^7 beruhend erscheint, indess man andernfalls für diesen Tact drei Grundharmonieen annehmen müsste, nämlich erst G^7, — dann Fis^7 (oder A^7 oder E^7 oder Es^7) mit kleiner None, — und dann wieder G^7; — welches denn für diesen Tact folgende weit minder einfache Harmonieenfolge gäbe:

$C : \text{V}^7 \nearrow h : \text{V}^7 \nearrow C : \text{V}^7$,
oder . . . . . $d : \text{V}^7$ . . . . ,
oder . . . . . $F : \text{V}^7$ . . . . ,
oder etwa . . . . . $As : \text{V}^7$ . . . . .

268. Von ähnlicher Art ist Fig. 268. Hier kann der zweite Accord wohl allerdings als G^7 gelten; — man

Digitized by Google

kann aber wohl auch annehmen, die Grundharmonie des ersten Tacttheiles bleibe auch beim 2ten Viertel liegen, und das h erklinge nur als Durchgangton zum c der folgenden Harmonie, so wie f zu es, und d zu c. — Eben so könnte man den Zusammenklang des vierten Viertels an sich wohl, als (ges ces cs a], für die Harmonie °f⁷ mit erhöhter Terz — oder für eine Wechseldominantharmonie F⁷ mit erniederter Quinte, ansehen, oder auch, als [ges ces cs bes] oder [fis h dis a], für Ges⁷ oder H⁷; man kann aber auch annehmen, die As-Harmonie des dritten Tactviertels währe noch fort, das a sei blos genäherter Vorschlag zum folgenden b, das ces eben so zu b, und das fis zu g. Und in der That ist es viel einfacher, diesen vierten Accord solchergestalt für einen blosen Scheinaccord, als für die Harmonie °f⁷ oder F⁷, oder gar für die nichts weniger als nahe liegende Harmonie Ces⁷ oder H⁷ zu erklären.

Auch in Fig. 269 könnte man, wenn man wollte, die Töne fis und dis als harmonisch, und den Zusammenklang als H⁷ mit kleiner None betrachten; — allein weit einfacher erklärt man die Töne fis und dis für blose Durchgänge. 269.

In Fig. 270 kann man den Zusammenklang [Ges b cis e] sowohl für eine eigene Harmonie ansehen, nämlich für Ges⁷ [Ges b des fes], oder Fis⁷ [Fis ais cis e], — oder für °c⁷ mit erhöhter Terz, [Ges b des e], u. dergl., — als auch annehmen, der ganze Zusammenklang sei nur ein Scheinaccord, nämlich es liege schon hier die B-Harmonie zum Grunde, der Ton e sei nur Nebenton der im folgenden Tacte wirklich erscheinenden Grundquinte f, das cis sei Vorschlag zur Terz d, und das Ges Vorschlag von oben zu der im Bass auftretenden Grundquinte F. — Auch hier ist, wie man 270.

Digitized by Google

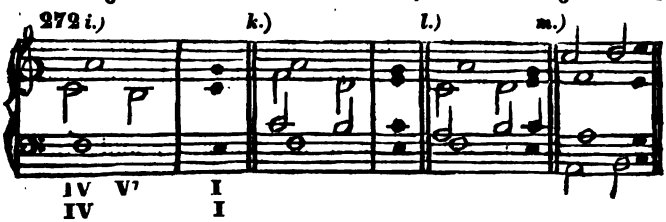
sieht, die Erklärung für einen Scheinaccord offenbar
268. die einfachste. (Vergl. Fig. 268.)

§ 397.

271 *i*. In Fig. 271 *i* kann der Zusammenklang [c $\bar{f}$is] eben sowohl für $\mathfrak{D}^7$ gelten, als man auch annehmen kann, $\bar{f}$is sei blos genäherter Durchgang zu $\bar{g}$. Erstenfalls wäre es eine vorübergehende Ausweichung, — letztenfalls aber nicht; welches letztere weit einfacher ist. —
k. Bei *k* könnte der Zusammenklang [c $\bar{d}$is $\bar{f}$is] auch wohl als auf der $\mathfrak{H}^7$-Harmonie beruhend angesehen werden, wenn man nicht weit einfacher annähme, $\bar{d}$is und $\bar{f}$is seien blos halbtönige Durchgänge vor $\bar{e}$ und $\bar{g}$, und also keine harmonischen Intervalle.

§ 398.

272 *i*. Auf gleiche Weise kann man, statt in Fig. 272 *i*,



beim Erscheinen des Tones h, anzunehmen, es trete hier eine $\mathfrak{G}^7$-Harmonie mit grosser None und ausgelassenem Grundton auf, — die Sache, viel einfacher, auch dafür erklären, dass der Ton h bloser Durchgang zum folgenden $\bar{c}$ sei; wo dann die Harmonieenfolge blos als IV≠I erscheint, statt als IV≠V⁷≠I.

k, *o*. Auf ähnliche Art lassen sich auch bei *k* bis *o* die
p, *q*. Töne h und d, — und selbst bei *p* und *q* die Töne h $\bar{d}$ und $\bar{a}$s erklären.

Auf eben solchen Wegen lässt sich auch die Erklä-
273. rung der Figuren in 273 vereinfachen.

Digitized by Google

Eben so könnte man Fig. 274*i* und *k* wohl so verstehen, als trete mit der zweiten Tacthälfte der Hauptvierklang $\mathfrak{D}^7$ mit None und ausgelassenem Grundton, als Wechseldominant- und Leitaccord ins *G*-dur, auf; — man kann aber auch gar wohl annehmen, der ganze erste Tact beruhe auf der $\mathfrak{E}$-Dreiklangharmonie, und das $\bar{f}$is der Mittelstimme sei blos durchgehend. — Dieses ist ohne Vergleich einfacher; denn aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, bleibt der ganze erste Tact auf Einer Harmonie *C*: I beruhen; wollte man aber $\bar{f}$is als harmonisch geltend annehmen, so bedürfte man, zur Erklärung dieses Tactes, nicht nur Zwei verschiedene Harmonieen, sondern das Aufeinanderfolgen derselben wäre sogar eine, wenigstens vorübergehende, Ausweichung, nämlich: 274*i*, *k*.

$$C: \mathrm{I} \quad G: \mathrm{V}^7 \quad \mathrm{I} \quad (\S\ 211.) \qquad (\S\ 211.)$$
$$C: \mathrm{V}.$$

Eben so erklären sich Fig. 274*l*, *m*. 274*l*, *m*.

Ja, in Fällen der Art, wie Fig. 275, ist die Erklärung solcher Töne für Durchgänge auch noch aus einem weiteren Grunde vorzuziehen. Wollte man nämlich z. B. bei 275*i* annehmen, es liege dem Zusammenklange [f h $\bar{d}$ $\bar{a}$] der Vierklang $\mathfrak{G}^7$ zu Grunde, so erschiene dann der Basston f als Grundseptime, und aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, würde der Sprung des Basses von diesem f zu c herab, im Augenblicke der Cadenz, der Fortschreitung einer Hauptseptime nicht ganz entsprechen. (§ 317 *B.*) 275. 275*i*. (§ 317.)

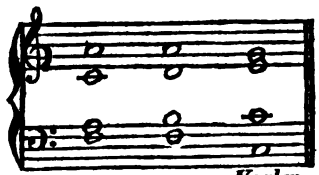
Eben so wird in Fig. 276 beim letzten Viertel des 3ten Tactes der Zusammenklang [e ais $\bar{c}$is $\bar{c}$ $\bar{g}$is] am füglichsten für einen Scheinaccord erklärt, worin, bei fortwährender $\mathfrak{E}$-Harmonie, die Töne ais und $\bar{c}$is blos durchgehen, der Basston e aber Grundton bleibt. — 276.

Digitized by Google

(Aus Vorstehendem rechtfertigen und erklären sich denn auch anderweit die Beispiele im 2ten Bde. Taf. 31 Fig. 418 — 421, S. § 308 u. 317.)

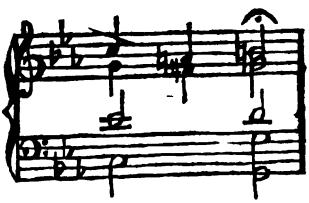
Taf. 31, F. 418 - 421. (§ 308, 317.)

418 *i.*)

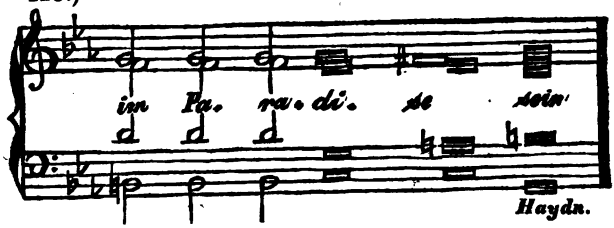


k.)

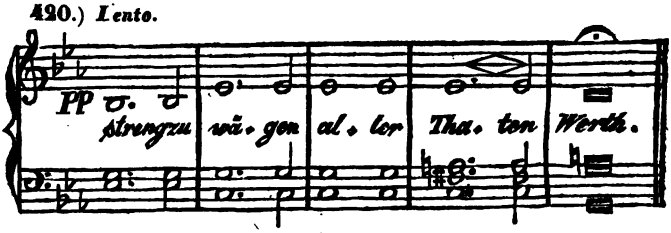
l.)



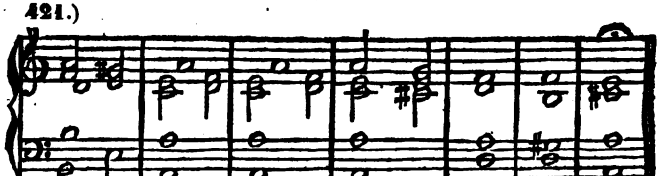
419.)



420.) *Lento.*



421.)



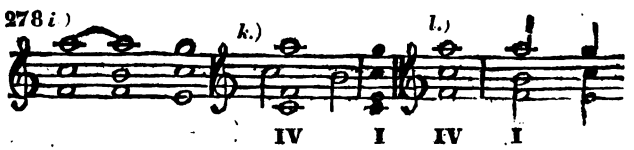
Digitized by Google

§ 399.

Auch in Fällen der Art wie Fig. 277, ist es nicht 277.
nothwendig, die Zusammenklänge [fis c̄ c̄], [fis c̄ ēs], [c̄ ēs f̄is], u. dgl. für leitende Hauptvierklänge der Wechseldominante anzusehen; sondern man nimmt, weit einfacher, bei *i* das c̄ des 2ten Accordes als blose *i.*
Nebennotè des folgenden d̄ an, so wie c̄ und fis für Nebennoten von h̄ und ḡ; wo dann diesem zweiten Accorde gar keine eigene Harmonie, sondern bei allen drei ersten Accorden unausgesetzt die G-Harmonie, zum Grunde läge. Aehnliches lässt sich vom 6ten Accorde desselben Satzes sagen, — so wie vom 2ten und 6ten bei *k*, u. s. w. *k.*

§ 400.

Ja, man hat in den meisten der vorstehend betrachteten Fälle sogar die (schon im § 391 im Allgemeinen angedeutete) Wahl, die hier als Durchgänge bezeichneten Töne für Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie anzusehen. Denn z. B. bei Fig. 278 *i* (§ 391.) 278 *i.*



kann man annehmen, der zweite Accord beruhe noch auf der bisherigen F-Harmonie: und dann ist das h̄ Durchgang zum c̄ des folgenden G-Dreiklanges, wie dies bei *k* angezeichnet ist; — man kann aber auch annehmen, die G-Harmonie liege schon beim Zusammenklange [f̄ h̄ d̄] zum Grunde: und dann beziehen sich sämmtliche Durchgänge auf Intervalle der G-Harmonie, während welcher sie durchgehend erklingen, nämlich *k.*

Digitized by Google

das $\bar{a}$ auf deren Quinte $\bar{\bar{g}}$, — das $\bar{b}$ auf den Grundton $\bar{\bar{c}}$, — und das $\bar{f}$ auf die Grundterz $\bar{\bar{e}}$. Siehe solche
278 *l.* Bezeichnung bei *l.*

279 *i.* Eben so kann man in Fig. 279 *i* annehmen, der zweite Accord beruhe noch auf der bisherigen Harmonie $\flat^7$: und dann ist beim zweiten Zusammenklange das $\bar{d}$is Durchgang zum $\bar{\bar{e}}$ des folgenden E-Dreiklanges, das fis zum g, die Töne $\bar{a}$ und $\bar{c}$ aber bleiben nach wie vor Quinte und Septime der $\flat^7$-Harmonie, wie dies
k. bei *k* angezeichnet ist; — man kann aber, je nachdem es sich besser zu schicken scheint, auch annehmen, die E-Harmonie trete schon beim Zusammenklange [fis $\bar{c}$ $\bar{a}$ $\bar{d}$is] ein, das $\bar{d}$is sei schon Stellvertreter der Grundterz $\bar{\bar{e}}$, das $\bar{a}$ Stellvertreter der Grundquinte $\bar{\bar{g}}$, das fis von g, das $\bar{c}$ aber sei schon Grundton, wie
l. es bei *l* angezeigt ist.

§ 401.

280 *i.* In Fig. 280 *i* kann der Zusammenklang [$\bar{d}$ $\bar{a}$s $\bar{c}$ $\bar{f}$] füglich so erklärt werden, dass, während der, einen ganzen Tact fortwährenden $\flat^7$-Harmonie, auf der harmonischen Stufe $\bar{a}$ der Ton $\bar{a}$s vor dem $\bar{g}$ der folgenden Harmonie durchgeht; — und man braucht also den Zusammenklang der zweiten Tacthälfte keineswegs als einen Vierklang mit kleiner Quinte anzusehen. —
k. Auf gleiche Weise gehen bei *k* die Töne $\bar{a}$s und $\bar{c}$ durch.

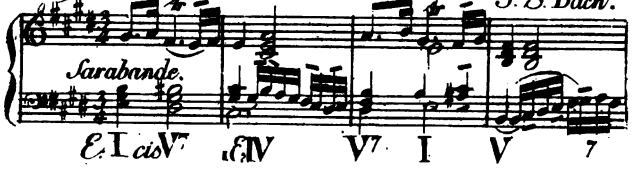
281 *i.* Wenn wir bei Fig. 281 *i* die Harmonieen F und G ohne Durchgangtöne nacheinander folgen sehen, so
k. kann man, statt dessen, auch wohl, wie bei *k*, während der F-Harmonie den Ton $\bar{a}$s als Durchgang zum $\bar{g}$ der folgenden Harmonie hören lassen, — oder auch,
l. wie bei *l*, den Ton $\bar{f}$is als Durchgang zu $\bar{g}$, — oder
m. auch beide zugleich, wie bei *m* — oder, diese Durchgänge während der ganzen Dauer der F-Harmonie

Digitized by Google

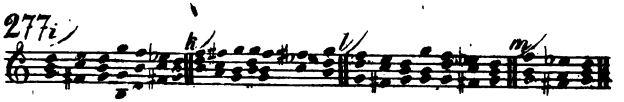
Taf. 45 zum 3. Bd. S. 120.

J. S. Bach.

276)

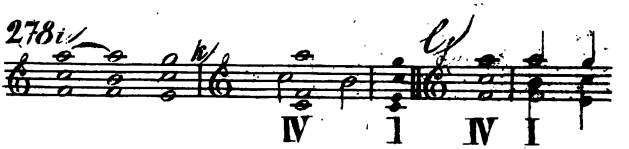


277 i)

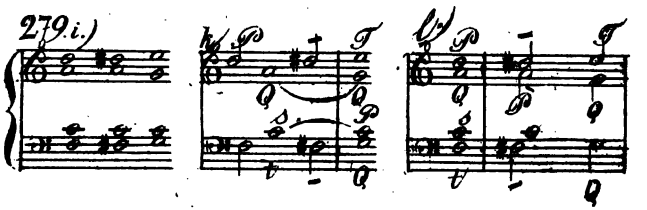


277 n.)

278 i)



279 i.)



Digitized by Google

Digitized by Google

fortwährend (§ 386), wie bei *n* oder *o*; — und auf diesem Wege sehen wir also, blos durch Durchgänge auf harmonischen Stufen, Zusammenklänge entstehen, welche denen in § 89 u. figg. des 1. Bandes, Fig. 123 *o*, *p*, *q* besprochenen völlig gleich sehen. — (Vergl. Fig. 268 u. 270.)

(§ 386.) 281 *n*, *o*. (§ 89.) Fg. 123 *o*, *p*, *q*. 268, 270.

Und wenn man dem befraglichen Accorde, ausser den vorerwähnten Durchgängen auf harmonischen Stufen, auch noch den Ton $\bar{e}s$, als halbtönig genäherten Durchgang von oben zur Grundquinte der folgenden Harmonie, beifügt, wie bei Fig. 281 *p*, so sieht man auf diesem Wege Accorde entstehen, welche insbesondere denen im § 91 Fig. 123 *r*, *s*, *t*, *u*, und Fig. 128 u. 129 vollkommen ähnlich sehen.

281 *p*. (§ 91.) 123 *r*, *s*, *t*, *u*. 128, 129.

Von ähnlicher Art, wie Fig. 281, sind die Beispiele Fig. 282 *i* - *p*.

281. 282 *i* - *p*.

§ 402.

Eben so kann man, statt die Harmonieen $\mathfrak{F}$ - $\mathfrak{C}$ so einfach wie bei Fig. 283 *i* nacheinander hören zu lassen, auch wohl während der ersten Harmonie den Ton as als chromatischen Durchgang auf der harmonischen Stufe a, durchgehen lassen, wie bei *k*. — Man kann auch ausserdem auf ähnliche Art $\bar{f}is$ vor $\bar{g}$ durchgehen lassen — und zugleich auch $\bar{d}is$ vor $\bar{e}$, wie bei *l*; — und giebt man all diesen Durchgängen die Dauer des ganzen Tactes, wie bei *m*, so hat man wieder ähnliche Resultate wie im vorigen §.

283 *i*. *k*. *l*. *m*.

§ 403.

Auf ähnliche Weise kann man, statt die Harmonieen $\mathfrak{d}'$ - $\mathfrak{G}$ so einfach nacheinander hören zu lassen, wie bei Fig. 284 *i*, auch wohl allenfalls $\bar{a}s$ durchgehen lassen, wie bei *k* — auch wohl zu gleicher Zeit $\bar{f}is$

284 *i*. *k*.

Digitized by Google

284 *l.* vor $\bar{g}$, und $\bar{cis}$ vor $\bar{d}$, wie bei *l*, — und auch solchen Zusammenklang kann man während der ganzen Dauer
m. der $\bar{b}$-Harmonie bestehen lassen, wie bei *m*.

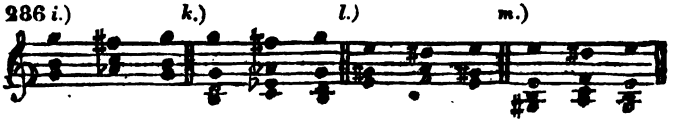
Man sieht wohl, dass auch auf diesem Wege wieder ähnliche Resultate, wie die der beiden vorigen §§ erscheinen.

Von ähnlicher Art wie vorstehendes Beispiel in
283 *i-m.* Dur, ist das in Moll Fig. 283 *i-m*.

§ 404.

In vorstehenden Paragraphen sahen wir, wie Zusammenklänge der besprochenen Gattung sich aus chromatisch genäherten Durchgängen zu Intervallen der folgenden Harmonie erklären liessen. In manchen Fällen lassen sie sich aber auch sogar noch einfacher aus Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen
286 *i.* Harmonie erklären: denn z. B. in Fig. 286 *i*

286 *i.*) *k.*) *l.*) *m.*)



kann man gar wohl annehmen, es liege unausgesetzt die $\bar{G}$-Harmonie zum Grunde, und während derselben lasse nur vorübergehend die Oberstimme den Ton $\bar{fis}$
(§ 414.) als zurückkehrenden Durchgang (§ 414) zum Grundtone $\bar{g}$ hören, die Mittelstimme aber $\bar{c}$ als eben solchen Durchgang zur Grundterz $\bar{h}$, und eben so der Bass den Durchgang $\bar{as}$. — Auf gleiche Weise kann man auch den
k. Satz bei *k* als durchweg auf der $\bar{G}$-Harmonie beruhend
l, *m.* ansehen, *l* und *m* aber auf der $\bar{E}$-Harmonie.

§ 405.

287 *i.* Auch Fig. 287 *i*

287 *i.*) *k.*) *l.*)

Digitized by Google

kann man, auf ähnliche Weise, als durchweg auf der a-Harmonie beruhend betrachten, und auch den ähnlichen Satz bei *k*, oder besser bei *l*, als durchaus auf dem harten C-Dreiklange beruhend; — in welcher Hinsicht denn die Schreibung [ās c̄ dis fis] richtiger ist, als [ās c̄ ēs fis]. (Vergl. nunmehr 1. Bd. § 95.) 287 *k*, *l*. (§ 95.)

Eben so kann man in Fig. 289 im zweiten Tacte, das fis in der Bassstimme entweder als Grundton — oder auch blos als Durchgang zur Grundseptime e, ansehen. Aber noch mehr! was kann uns hindern, anzunehmen, die Grundharmonie sei während der ganzen Dauer des zweiten Tactes überall e, das ās nur Durchgang zum folgenden h, das c̄ zum folgenden h, das fis aber zum folgenden Grundtone e —? 289.

§ 406.

Man wird vielleicht durch vorstehende Betrachtungen auf den Gedanken gerathen, dass, wenn die besagten Accorde sich solchergestalt durch blose Durchgänge erklären lassen, es alsdann unnöthig gewesen, in den §§ 89 bis 95, eine eigene Umgestaltungsart unter dem Namen Erhöhung der Terz — oder Erniederung der Quinte, anzunehmen. Allein dem ist doch keineswegs also. Denn nicht in allen Fällen ist die Erklärung solcher Zusammenklänge als Durchgang anwendbar: z. B. nicht in Fig. 288; hier kann der Ton dis nicht als Durchgangton betrachtet werden; denn als solcher müsste er sich an eine folgende, nur um eine kleine, oder grosse Stufe höhere oder tiefere Hauptnote anschliessen; hier aber folgt nach dis keine solche Note, es kann also nicht Durchgang, sondern muss harmonisches Intervall sein, und zwar entweder Grundterz der H⁷-Harmonie — oder willkürlich erhöhte Grundterz des Vierklanges °h⁷ mit kleiner Quinte. (Vergl. Anm. zum § 95.) (§ 89-95) 288. (§ 95, Anm.)

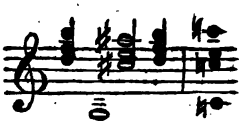
Digitized by Google

C.) *Lindernde Wirkung der Mehrdeutigkeit.*

§ 407.

Nach so Manchem, was wir schon früher, von der lindernden Eigenschaft verschiedener Arten von Mehrdeutigkeit beobachtet haben, kann man sich wohl im Voraus denken, dass auch die hier besprochene Art von Mehrdeutigkeit in ihrer Sphäre ähnliche Wirkung äussert.

In der That bemerkt man denn auch, dass mancher Zusammenklang von Tönen, von welchem man sonst wohl erwarten mögte, er werde dem Gehöre beschwerlich fallen, sich doch darum weit angenehmer ausnimmt, als sonst der Fall sein mögte, weil er, wenn man ihn als aus lauter harmonischen Tönen bestehend ansähe, einen an sich nicht herbe klingenden Accord darstellen würde, oder mit anderen Worten, weil er
(§ 98, 389.) einen Scheinaccord (§ 98, 389) bildet, welcher, als wirklicher Accord betrachtet, nicht unter die herbe klingenden Accorde gehören würde.



Vergl. § 396.

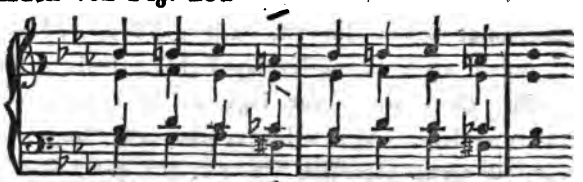
So ist, z. B. im nebenstehenden Satze, (in welchem, während der, den ganzen Tact hindurch zum Grunde liegenden Harmonie $\bar{G}^7$ eine Zeitlang der dieser Harmonie fremde Ton $\bar{a}is$ an die Stelle des harmonischen Tones $\bar{h}$ tritt, und zugleich $\bar{e}$ an die Stelle der Septime $\bar{f}$, so wie auch $\bar{c}is$ an die Stelle der Quinte $\bar{d}$), das Zusammenklingen von drei zur Harmonie nicht passenden Tönen auf einmal, dem Gehöre hauptsächlich darum doch nicht unangenehm, weil dieser Zu-
§ 396.) sammenklang einen Scheinaccord (§ 396), nämlich [g $\bar{c}is$ $\bar{e}$ $\bar{a}is$] scheinbar einen Fis^7-Accord (mit in Bass gelegter None und ausgelassenem Grundtone)

Digitized by Google

bildet, welcher, an sich, nichts weniger als widrig-klingend ist (§ 87); — weshalb denn diese Durchgänge (§ 87.)
auch selbst dann nicht im Geringsten herbe klingen, wenn man auch zugleich mit den harmoniefremden Tönen den harmonischen Ton g noch einmal anschlägt, was sonst doch härter aufzufallen pflegt. (§ 363.) (§ 363.)

Aehnliches lässt sich in Fig. 290 vom Scheinaccorde 290.
[Ges b c̄is c̄] sagen.

Auch von Fig. 291 291

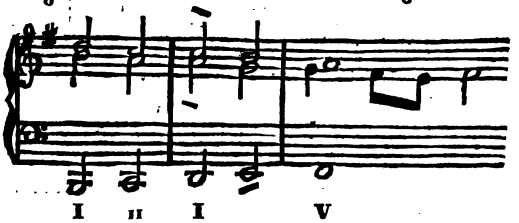


Es: I c: V⁷ VI *Es*: I *m. Te Deum.*

lässt sich behaupten, das Gehör lasse sich den, beim ersten Anblick allerdings das Auge befremdenden Zusammenklang [fis c̄es ēs ā] nur darum so ganz ohne Widerwillen gefallen, weil er, als [fis h dis ā] oder [ges c̄es c̄s b̄cs] betrachtet, ein ganz gewöhnlicher Hauptvierklang 𝔊⁷ oder ℭes⁷ sein würde.

§ 408.

Im Gegentheil aber erscheint in Fig. 292 292.



I II I V

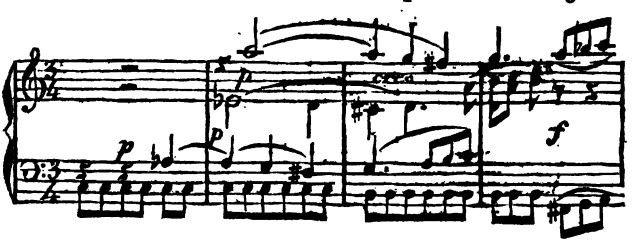
der ganze zweite Tact darum so herbe, weil man sich unter keinem der beiden darin vorkommenden Zusammenklänge [h ā c̄] und [c̄ ḡ b̄] einen Accord denken kann, — es wäre denn etwa, dass man Ersteren für

Digitized by Google

eine $\mathfrak{H}^7$-Harmonie mit kleiner None und beibehaltenem Grundton, und Letzteren für einen grossen Vierklang $\mathfrak{C}^7$ nehmen wollte, welche beide Harmonieen aber, wie wir schon längst bemerkten, an sich selber herbe klingen, wobei also nichts gewonnen wäre.

293. In Fig. 293 ist es natürlicher, beim Zusammenklange [ais $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{c}$] anzunehmen, das $\bar{c}$ sei nur Nebenton zum $\mathfrak{h}$ des folgenden e-Accordes, so wie das ais nur Nebenton zum folgenden Tone h, — als dass man den Zusammenklang für °fis° mit erhöhter Terz ansieht, indem nach dieser letzten Erklärart die erhöhte eigentliche Terz ais tiefer läge als die eigentliche Quinte $\bar{c}$, welche Lage solchem Accorde ungewöhnlicher, und nicht natürlich ist. (1. Bd. § 91 bei *B.*) (§ 91.) Obgleich sich indessen auf solche Weise der befragliche Zusammenklang ganz wohl als bloser Scheinaccord ansehen lässt (§ 98), so ist und bleibt er doch, (§ 98.) auch als solcher, immer nur wenig wohlklingend; weil er, wenn man ihn als wirklichen Accord betrachten wollte, ein an sich sehr herbe klingender Accord wäre.

177. Auch in der schon so oft besprochenen Fig. 177



kann das Gehör, im Anfange des 3ten Tactes, unter dem Zusammenklange [H g $\bar{cis}$ $\bar{a}$] sich auch nicht einmal einen Scheinaccord denken, weshalb auch dieser Accord wenigstens nicht besonders lieblich klingt. (§ 466 *bis.*) (Vergl. § 466 *bis.*)

Digitized by Google

V.) *Durchgangtöne in ihren Beziehungen gegen die vorhergehende Note betrachtet.*

§ 409.

Wir haben bisher die durchgehenden Töne überall nur in Beziehung auf die folgende Hauptnote betrachtet, gleich als stünde eine Nebennote durchaus mit nichts Anderem im Verhältnis, als einzig mit dem auf sie folgenden Haupttone.

Indessen werden wir doch finden, dass Mancherlei auch auf die Stellung der Durchgangnote gegen den ihr unmittelbar vorhergehenden Ton ankömmt, und das sie zuweilen allerdings auch mit diesem in einer, wenn auch nur secundären oder untergeordneten und Nebenbeziehung stehen.

Es ist nunmehr an der Zeit, auch dies Verhältnis kennen zu lernen, und mit Aufmerksamkeit kennen zu lernen, indem sich aus demselben sehr ausgebreitete Anwendungen entspinnen.

Wenn wir darauf sehen, wie eine Nebennote sich gegen die unmittelbar vor ihr hergehende Note verhält, oder was diese vorhergehende im Vergleich gegen die durchgehende ist, und namentlich darauf, welches Intervall beide gegen einander bilden, so finden wir, dass dies Verhältnis von sehr verschiedener Art ist. Manche stehen in gar keiner Beziehung zu irgend einem vorhergehenden Tone, manche in einer entfernteren, andere in einer näheren, und wieder andere sind sogar mit dem vorhergehenden Tone Ein und dasselbe.

Wir wollen dies in der so eben bezeichneten Ordnungfolge durchforschen.

Digitized by Google

Tacte vorkommenden Tones cis, so wie des fis im 4ten
(§ 446.) Tacte siehe im § 446.) — Man kann diese Gattung von Vorschlägen durch den Namen **springende Vorschläge**, oder **springende Durchgänge** unterscheiden.

Auch den sprungweis eintretenden Durchgangtönen steht, eben so, und aus ähnlichem Grunde, wie den anfangenden, die chromatische Annäherung an ihren Hauptton wohl an, indem es auch bei diesen auf einen ununterbrochenen Zusammenhang auch rückwärts schon ohnedies nicht, sondern vorzüglich nur auf deren Anschliessen an die folgende Hauptnote abgesehen ist.

Ja, mancher springende Nebenton würde, wenn man ihn, ohne solche Annäherung, leitereigen nehmen wollte, sich sogar sehr ungraziös ausnehmen. Man
297. versuche z. B., in obenerwähnter Fig. 297, statt des
(§ 372.) ais, a, — und h, statt his zu nehmen. (Vergl. § 372.)

C.) *Stufenweis eintretende Durchgänge.*

§ 413.

Andere Durchgänge treten nicht sprungweis ein, sondern hängen mit dem vorhergehenden Tone stufenweis zusammen; — und diese nicht springenden Durchgänge sind von zweierlei verschiedener Art.

1.) Zwischennoten.

Wir bemerken nämlich, dass einige zuweilen grade den Zwischenraum von einem Haupttone zum anderen ausfüllen, so, dass die Stimme

Digitized by Google

nur, statt sich sprungweis von dem einen Tone unmittelbar zu dem anderen zu bewegen, die Töne der dazwischen liegenden Stufen im Vorbeigehen berührt und anschlägt, wie dies z. B. in Fig. 298*i* 298*i*.

298*i*.)

stufenweis (diatonisch) und in Fig. 299 sogar nach 299.
kleinen und halben Stufen (chromatisch, § XVII, (§ XVII.)
Anm.) geschieht: — Durchgänge dieser Art kann man, wenn man will, und wie wir bereits bisher gethan, Zwischennoten nennen.

Da Durchgänge dieser Art, indem sie mit dem vorhergehenden Tone stufenweis zusammenhängen, mit demselben auch schon in mehrem Zusammenhange, in näherer Verbindung und Beziehung stehen, und gewissermasen dazu dienen, eine, durch keine Auslassung eines zwischenliegenden Tones, sohin durch keinen Sprung unterbrochene Tonreihe herzustellen, so steht es solchen, mit der vorhergehenden Note stufenweis zusammenhängenden Durchgang- und Zwischennoten, in der Regel, natürlicher an, so zu erscheinen, wie sie in der Tonleiter liegen, also nicht chromatisch genähert; — obgleich auch sie, in gewissen Fällen, sich zur chromatischen Annäherung gerne hergeben und eignen.

Es kommt hierbei hauptsächlich darauf an, ob man die Nebennote wirklich als Verbindungsnote zwischen zwei Tönen, als eigentlichen Zwischenton gebrauchen will, — oder aber ob sie mehr als eine, blos auf ihre folgende Hauptnote sich beziehende, Nebennote erscheinen soll. Beabsichtet man z. B. in *A*-dur eine ununterbrochene Tonreihe zwischen den Tönen ā, c̄is,

Digitized by Google

e der 2l-Harmonie, so dass nicht blos jeder Nebenton mit seinem Haupttone, sondern überhaupt ein jeder Ton der Tonreihe von $\bar{a}$ bis $\bar{\bar{e}}$ hinauf, mit seinem Vorgänger sowohl als mit seinem Nachfolger, gleichmässig zusammenhängend und als Glied einer ununterbrochenen Kette erscheinen soll, so sind die leitereigenen Zwischentöne $\bar{h}\flat$ und $\bar{d}\flat$ dazu geeigneter als die leiterfremden Durchgänge $\bar{h}$is und $\bar{d}$is sein würden; vergleiche obige Fig. 298 *i* gegen *k*.

298 *i*, *k*.

298 *k*.)

Denn eben dadurch, dass solche leiterfremde genäherte Durchgänge sich ganz innig und gleichsam ausschliesslich ihrer Hauptnote anschliessen, sondern sie sich auch desto weiter vom vorhergehenden Tone ab, und die Tonreihe von $\bar{a}$ zu $\bar{\bar{c}}$ bildet deshalb bei *k* keinen ununterbrochenen Faden. — Anders aber als bei 298 *i* ist der Fall bei *k*, oder bei Fig. 295.

k.
298 *i*.
k. 295.

Hier beabsichtete der Tonsetzer nicht sowohl eine ununterbrochene Tonreihe, nicht einen sogenannten Lauf von $\bar{a}$ zu $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{a}}$ hinauf, sondern er wollte nur die Intervalle des 2l-Accordes von $\bar{a}$ bis $\bar{\bar{a}}$ nacheinander anschlagen, und jedem dieser Intervalle eine, blos auf dasselbe sich beziehende, Nebennote anhängen; und dazu schickte sich freilich ein möglichst naher und darum möglichst innig sich anschmiegender Nebenton am besten, und besser als die leitereigenen Töne $\bar{h}$ und $\bar{d}$.

Digitized by Google

§ 414.

2.) Zurückkehrende Nebentöne.

Eine andere Gattung stufenweis eintretender Durchgänge, welche jedoch keine Zwischentöne sind, bilden diejenigen, wo eine Stimme sich, von einer Hauptnote zu einer nächst daran liegenden Nebennote, und von dieser sogleich wieder zu der vorigen Hauptnote zurück bewegt, wie z. B. in Fig. 300 300.

300)

die beiden Töne h̄ im ersten Tact, und die zwei d̄ im zweiten, so wie im dritten die Töne d̄ und h̄, welche sämmtliche Durchgänge weder sprungweis eintretende, noch Zwischennoten, sondern von einer und derselben Hauptnote ausgehende und zu derselben zurückkehrende Nebentöne sind.

Diese Art von Durchgängen hat mit den, im vorigen § erwähnten, Zwischennoten darin Aehnlichkeit, dass sie, wie diese, auch rückwärts mit einer anderen Note stufenweis zusammenhängen; — sie unterscheiden sich aber dadurch, dass Durchgänge der hier besprochenen Art nicht in der Mitte zwischen der vorhergehenden und der nachfolgenden Note stehen; sondern die dem Nebentone vorhergehende, und die ihm nachfolgende Note sind eine und dieselbe; der Durchgang steht nicht der Tonhöhe nach zwischen beiden, sondern neben beiden, und geht von einer und derselben Note aus, zu welcher er auch wieder zurückkehrt.

Um einen eigenen Namen für Durchgänge dieser Art zu haben, könnte man sie deshalb zurückkeh-

Digitized by Google

rende Durchgänge nennen, weil solches Durchgehen blos darin besteht, dass die Stimme sich vom Haupttone eine Zeitlang entfernt, aber gleich darauf wieder zu ebendemselben zurückkehrt.

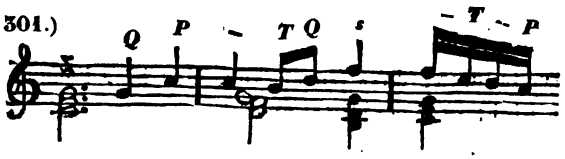
Man wird hier, gelegenheitlich, leicht bemerken, dass unter Anderem auch ein Triller, so wie der sogenannte Mordent, nichts Anderes ist, als ein mehrmaliges Wechseln einer Hauptnote mit einer solchen immer wieder zurückkehrenden, entweder leichten, oder schweren Nebennote.

D.) *Vorbereitete Durchgänge.*

§ 415.

Wieder andere Durchgänge treten weder sprungweis, noch stufenweis ein, sind von der vorhergehenden Note weder um mehr als eine Tonstufe, noch auch nur um eine ganze, oder auch nicht einmal um eine sogenannte halbe Tonstufe verschieden, sondern Ein und derselbe Ton wie das vorhergehende harmonisch geltende Intervall. Z. B.

301. Fig. 301.)

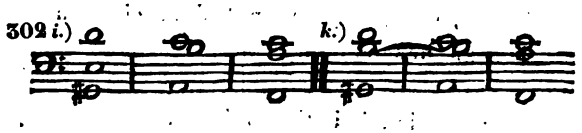


beim Anfange des zweiten Tactes, ist der Ton $\bar{c}$ harmoniefremd; die diesem harmoniefremden $\bar{c}$ unmittelbar vorhergehende harmonische Note war aber ebenfalls $\bar{c}$. — Eben so ist am Ende des zweiten Tactes das $\bar{f}$ harmonischer Ton; unmittelbar darauf aber, am Anfange des folgenden Tactes, erscheint eben dies $\bar{f}$ als harmoniefremder Nebenton von $\bar{c}$.

Digitized by Google

In solchen Fällen ist also der harmoniefremde Ton unmittelbar vorher, ehe er als Nebenton gebraucht wurde, als harmonisches Intervall gehört worden, oder, wie man es auszudrücken pflegt, er hat schon im vorhergegangenen Zusammenklange gelegen, oder kurzweg: er hat vorher gelegen; und das Gehör ist dadurch auf denselben, so zu sagen, vorbereitet worden, indem es ihn unmittelbar vorher schon als harmonischen Ton gehört hatte. (Vergl. 1. Bd. § 104.) (§ 104.)

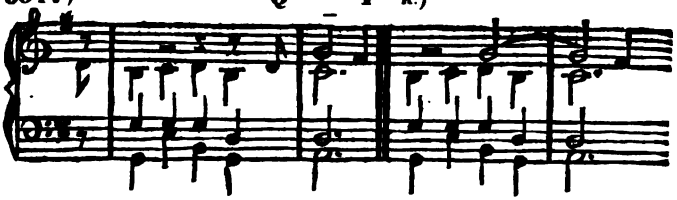
Man sieht wohl, dass Durchgänge dieser Art eine noch nähere Beziehung auf den ihnen vorhergehenden Ton haben, als alle bisher erwähnten Arten; und eben in dieser nahen Beziehung liegt ein Grund, warum Durchgänge dieser Art dem Gehöre weit linder erscheinen, als andere. Denn dadurch, dass der Ton unmittelbar zuvor als harmonisches Intervall gehöret worden, wird das Gehör schon im Voraus an diesen Ton gewöhnt, und gleichsam darauf vorbereitet, so dass es ihm hernach minder hart fällt, dessen Fortdauer auch bei einem Zusammenklange zu ertragen, in welchem er sonst weit weniger geniessbar wäre; — und daher also kommt es, dass Nebentöne, welche sonst sehr herbe auffallen würden, dem Gehöre minder herbe erscheinen, wenn man es auf dieselben vorbereitet hat. Man vergleiche Fig. 302*i*, 302*i*.



wo das harmoniefremde h unvorbereitet erscheint, mit *k*, woselbst es vorbereitet auftritt; — und eben so das $\bar{g}$ in Fig. 303*i* mit dem bei *k*. — Auch in Fig. 304*i* *k*. 303*i*, *k*. 304*i*.

Digitized by Google

304 *i*. 304 *i*) Q T *k*.)



erscheint im 2ten Tacte der harmoniefremde Ton $\bar{g}$ allerdings unerwartet auffallend, und dem Gehöre nicht eben angenehm; die Härte mildert sich aber, wenn
k. er, so wie bei *k*, vorbereitet auftritt, wo das $\bar{g}$, welches im 2ten Tacte harmoniefremd, also dissonirend ist, im vorhergehenden Tacte schon als harmonischer Ton, als Grundnote der G-Harmonie, gelegen hatte.

§ 416.

Man kann Nebentöne der hier bemerklich gemachten Art (und dies mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauche im Wesentlichen übereinstimmend) **vorbereitete Durchgänge** nennen.

Da aber diese ganze Art, Nebentöne **vorbereitet** eintreten zu lassen, in der Anwendung so äusserst fruchtbar ist, so hat ihr die Kunstsprache auch einen eigenen Namen beigelegt. Man pflegt nämlich solche vorbereitete Durchgangnoten mit dem eigenen Namen **Vorhalte** zu bezeichnen.

Auch wir wollen bei diesem Theile der Durchganglehre etwas ausführlicher verweilen.

Digitized by Google

VI.) *Vorhalte.*

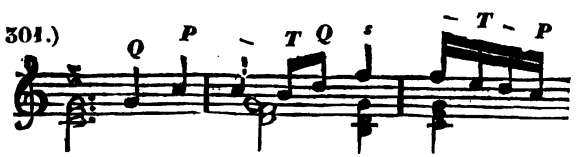
A.) *Allgemeine Grundzüge.*

1.) Begriff von Vorhalt und Vorbereitung.

§ 417.

Nach dem von § 415 bis hierher Gesagten, ist ein Vorhalt nichts Anderes, als ein vorbereiteter Durchgang, oder mit anderen Worten, ein einem Intervall einer Harmonie vorangefügter harmonie-fremder Ton, welcher schon während der vorhergehenden Harmonie als harmonisches Intervall gehört worden. (§ 415.)

Man pflegt indessen den Titel Vorhalt nicht jedem vorbereiteten Durchgangtone, sondern nur denen beizulegen, welche von etwas langer Dauer sind. So kann man z. B. in Fig. 301 (Vergl. § 415.) 301. (§ 415.)



wohl das c̄ einen Vorhalt nennen; man wird aber das kurze f̄ des folgenden Tactes nicht leicht des Titels Vorhalt würdigen, sondern diese Note schlechtweg eine durchgehende oder Wechselnote nennen.

2.) Art und Weise, wie die Vorbereitung der Vorhalte geschieht.

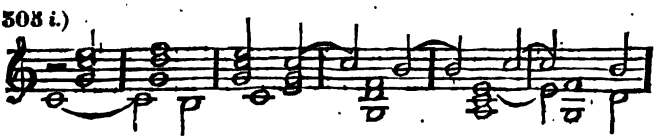
§ 418.

Wie das Vorbereiten eines Tones geschieht, haben wir schon (§ 108 u. ff.) im Allgemeinen gesehen, und (§ 108.)

Digitized by Google

auf das dort Beobachtete können wir hier uns beziehen; denn auch die Vorbereitung der Vorhalte geschieht auf die nämliche Art, wie die der harmonischen Töne, nämlich, wenn sie vollkommen sein soll: *a.*) in derselben Tonhöhe, *b.*) in der nämlichen Stimme, *c.*) gebunden, *d.*) lange genug, *e.*) durch ein harmonisches Intervall, und *f.*) auf leichterer Zeit; wie dies alles
305 *i.* in Fig. 305 *i* genau befolgt ist.

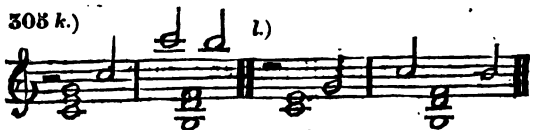
305 *i.*)



§ 419.

a.) Die Vorbereitungsnote muss in derselben Tonhöhe oder Octave gelegen haben, in welcher der Ton dissonirend auftritt, wie in den obigen Figuren
304 *k*, 305 *i*. 304 *k* und 305 *i*. Eine Vorbereitung, bei welcher dies anders wäre, würde nur eine sehr unvollkommene Vor-
305 *k*. bereitung heissen können, wie z. B. 305 *k*,

305 *k*.) *l*.)



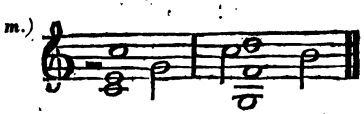
woselbst das dissonirende dreigestrichene $\overline{\overline{\overline{c}}}$ nicht in eben dieser Lage, nicht in der dreigestrichenen Octave, sondern in der zweigestrichenen vorbereitet ist, wo also nicht eben das $\overline{\overline{\overline{c}}}$, welches nachher als durchgehend gehört wird, vorher gelegen hat, sondern ein anderes $\overline{\overline{c}}$.

§ 420.

b.) Die Vorbereitung geschieht, wie sich, der Natur der Vorhalte nach, von selbst versteht, durch die

Digitized by Google

nämliche Stimme; oder mit anderen Worten: die Vorbereitungsnote muss in derselben Stimme gelegen haben, welche, beim Eintreten der folgenden Harmonie, die Dissonanz angeben soll. Eine Vorbereitung, wobei die Vorbereitungsnote von einer anderen Stimme angegeben würde, wie z. B. Fig. 305 *m*, 305 *m*.



wo, bevor $\bar{\bar{c}}$ als harmoniefremder Ton in der Mittelstimme gehört wird, zwar eben dies $\bar{\bar{c}}$ schon in der Oberstimme gehört worden, aber doch immer nicht in eben der Stimme, in deren Munde es hernach als harmoniefremder Ton erklingt — eine solche Vorbereitung wäre wenigstens gewiss minder vollkommen, als die bei *i*. *i*.

§ 421.

c.) Die Vorbereitung äussert ihre lindernde Wirkung erst dann in vollem Mase, wenn der dissonirende Ton in dem Augenblicke, wo er dissonirend wird, in dem Augenblicke, wo die Harmonie, welcher er fremd ist, auftritt, nicht selbst erst wieder von Neuem, nicht zugleich mit den Intervallen der neu auftretenden Harmonie, mit angeschlagen (§ 362), sondern vielmehr (§ 362.) nur fortgehalten, oder, wie man es nennt, an den vorbereitenden Ton gebunden wird, wie in vorstehender Fig. 305 *i*. 305 *i*.

Ein auf solche Art eingeführter harmoniefremder Ton erscheint dann gleichsam nur verspätet und noch fortklingend, indess die anderen Töne schon verschwunden sind und schon dem folgenden Zusammenklange Platz gemacht haben, — als ein Nachzügler,

Digitized by Google

der noch liegen geblieben, indess das Corps der Töne, zu welchem er gehörte, schon abgezogen, und das Feld schon von einer anderen Macht besetzt ist. Man pflegt solche gebundenen Vorhalte, eben weil sie erwähntermasen gleichsam blos als zögernde Ueberbleibsel eines vorhergegangenen Zusammenklanges erscheinen, auch Zögerungen, Aufhaltungen, oder Ritardationen, zu nennen, (nicht Retartation! wie Koch in seinem Lexikon viermal, Sp. 172, Sp. 173, und Sp. 257 schreibt; und Sp. 1268 bei *ritardando* auf *retardando* verweiset; — auch ist dieses Retardiren nicht zu verwechseln mit dem *Ritardando* der rhythmischen Bewegung.) — Auch der Name Vorhalt selber scheint ungefähr gleichbedeutend mit Aufhalt gemeint zu sein; indem der Vorhalt eigentlich weniger ein Vor-, als vielmehr ein Zurückhalten ist. — Auch heissen solche gebunden aufgeführte Vorhalte häufig Bindungen oder Ligaturen,
(§ 111, 227.) concatenazioni. Vergl. 1. Bd. § 111, u. § 227.

§ 422.

Wie sehr die Bindung die Härte einer harmoniefremden Note lindert, kann man leicht
303 *k*. bemerken, wenn man z. B. den Satz Fig. 303 k so vorträgt, als ob die beiden Bindebögen nicht vorhanden wären, und also das $\bar{gis}$ zweimal anschlägt, wodurch dieser harmoniefremde Ton viel härter gegen das Gis anstösst, als wenn er an das als Quinte der C-Harmonie vorhergehende $\bar{g}$ gebunden vorgetragen wird. — Aehnliches wird sich bei ähnlicher Behandlung der
302 *k*, 303 *i*. obigen Beispiele Fig. 302 *k*, 303 *i*, u. a. m., erproben.

Dass indessen doch auch selbst eine ungebundene Vorbereitung die Härte eines harmoniefremden Tones

Digitized by Google

immer noch bedeutend mildert, ersieht man daraus, dass Fig. 303*k*, auch wenn man die Bindebögen nicht befolgt, doch immer noch weit minder herbe klingt, als bei *i*, wo das $\bar{g}\natural$ ganz ohne Vorbereitung erscheint. 303*k*. *i*.

§ 423.

d.) Die Vorbereitung muss, um ihre Wirkung ganz zu erreichen, auch lang genug dauern; der vorbereitende Ton muss lang genug vorher gelegen haben. — Auch hier wird gewöhnlich angenommen, die Vorbereitung solle eben so lang sein als der Anschlag, wie dies z. B. in vorstehender Fig. 304*k* der Fall ist. 304*k*.

Dass jedoch auch selbst sehr kurze Vorbereitungstöne die Härte des Anschlags eines harmoniefremden Tones schon mildern, beweiset unter Anderen die Fig. 304*l*, 304*l*.

worin das $\bar{g}$ der Oberstimme im zweiten Tacte, obgleich nur durch eine kurze Sechszehntelnote vorbereitet, doch bei Weitem nicht so grell gegen die Harmonie anstösst, als wenn diese kurze Vorbereitung gar hinwegbliebe, wie bei *i* oder *m*. *i*, *m*

§ 424.

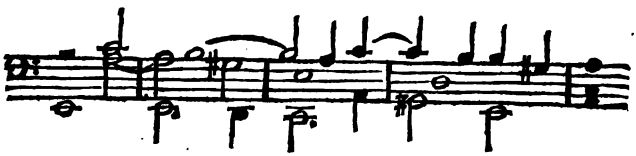
e.) Die vorbereitende Note ist übrigens, wie sich, schon nach der Natur der Sache und nach dem gegebenen Begriffe von Vorhalt (§ 417), von selbst ergiebt, allemal ein Intervall der vorhergehenden Harmonie, also allemal eine harmonisch geltende (§ 417.)

Digitized by Google

Note; denn ein harmoniefremder Ton, welcher nicht zuvor als harmonischer Ton gehört worden ist, wäre ja nicht vorbereitet, folglich kein Vorhalt.

Dieser harmonisch geltende Vorbereitungston kann übrigens bald eine sogenannte Consonanz, bald auch eine Dissonanz (hier also eine Grundseptime) sein.

306. In Fig. 306



ist im ersten Tacte die Vorbereitungsnote a der Grundton der a-Harmonie; — im folgenden Tact ist die Quinte der E-Harmonie der Vorbereitungston des im folgenden Tacte sich zeigenden Vorhaltes — im dritten Tacte dient die Terz c̄ der a-Harmonie zur Vorbereitung des im vierten folgenden Vorhaltes; — all diese Vorhalte sind also durch Consonanzen vorbe-

307. reitet. — In Fig. 307 hingegen ist der vorbereitende Ton f̄ die Grundseptime des Hauptvierklanges G^7; also eine Dissonanz.

In letzterem Falle, wo der Vorbereitungston f̄ ein

(§ 313.) **strebendes Intervall** (§ 313) ist, welches schon beim Eintritte der E-Harmonie zu c̄ herabzuschreiten strebt und diese Fortschreitung noch eine Zeitlang verschiebt, erscheint also der Vorhalt als eine **Verzögerung der Auflösung der Septime.** (Vergl.

(§ 314.) **§ 314, C.**)

Man fühlt wohl, dass, wenn das Gehör, schon indem es im ersten Tacte des angeführten Beispieles die Septime f̄ vernimmt, das Herabsteigen desselben zu ē erwartet, diese Erwartung aber beim Eintreten der E-Harmonie noch nicht befriedigt, sondern noch

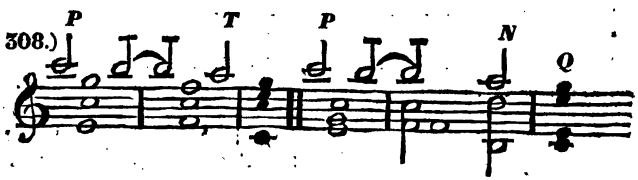
Digitized by Google

hinausgeschoben wird, dass, sag' ich, durch solches Hinausschieben der erwarteten Fortschreitung, die Erwartung noch höher gespannt wird, und die endlich erfolgende Befriedigung derselben also demnächst desto willkommener erscheinen muss.

§ 425.

Wenn gleich, dem Bisherigen zufolge, ein Vorhalt eigentlich nur durch einen harmonisch geltenden Ton vorbereitet erscheinen kann, — so könnte man doch gewissermasen, aber freilich nur in uneigentlicher Bedeutung, es auch einen Vorhalt nennen, wenn ein als Nebenton zu einem Intervall einer Harmonie erscheinender Ton, während der vorhergehenden Harmonie ebenfalls als Nebenton gehört worden ist, wie z. B.

Fig. 308.)



308.

wo man den durchgehenden Ton h des ersten Tactes uneigentlich als Vorbereitung des h im zweiten Tacte ansehen kann, welches h in diesem zweiten Tacte demnach uneigentlicher Vorhaltton wäre.

Eben so steht in Fig. 309 der, im ersten Tacte harmoniefremde Ton gis als Vorbereitung des gis-Vorhalts im zweiten Tacte. 309.

Auch in Fig. 310 im dritten Tacte könnte man die zweite Hälfte des synkopirten Tones gis einen uneigentlichen Vorhalt, und die erste Hälfte der Synkope eine uneigentliche Vorbereitung nennen — Auf ähnliche Art lässt sich, wenn man will, auch Fig. 311 erklären. 310.

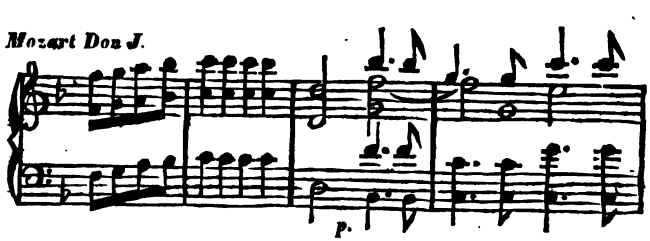
Digitized by Google

Allemal sind indessen solche harmoniefremde Töne, deren Vorbereitungston selber harmoniefremd war, nur uneigentlich vorbereitet, und darum nur uneigentliche Vorhalte zu nennen, indess das Prädicat Vorhalt eigentlich nur denen Durchgangtönen mit Recht zusteht, welche durch harmonische Töne vorbereitet worden.

§ 426.

Unsere Theoreten haben für gut gefunden, den wunderlichen Lehrsatz aufzustellen: die Dissonanz (der Vorhalt) müsse, „als Consonanz" vorhergelegen haben.

Dass aber auch diese gemeinübliche und ganz accreditirte Regel wieder gradezu unwahr ist, beweisen schon die ganz alltäglich vorkommenden Sätze
307. Fig. 307 u. dgl., welche übelklingend zu finden, oder fehlerhaft zu nennen, noch Niemanden eingefallen ist;
312, 313 so wie auch Fig. 312, Tact 2-3, und Fig. 313, Tact 2-3, — oder auch nachstehendes Beispiel, wo der Vorhalt $\bar{f}$ durch die Grundseptime der Harmonie g^7 vorbereitet ist.



Cavali-era ancora te Caval etc. etc.

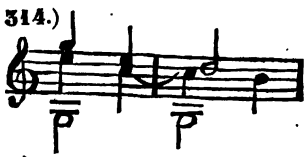
II⁷ V *Vgl. Anm. z. § 107.*

Aber noch nicht zufrieden mit der eben erwähnten offenbaren Unrichtigkeit, gehen die Gelehrten sogar noch weiter, und wollen nicht einmal alle Consonanzen als tauglich zur Vorbereitung einer solchen Dissonanz erkennen. So lehrt z. B. Koch (in s. Handb. der Harmonie, S. 221): „Die Vorbereitung einer jeden Dissonanz kann vermittelst aller consoni-

Digitized by Google

renden Intervallen (die Quarte ausgenommen) ohne alle Einschränkung geschehen." — Was würde aber dieser gelehrte Autor gegen den äusserst alltäglichen und noch nie, weder von ihm, noch einem anderen Theoretiker, noch von irgend einem gesunden Ohre misbilligten Satz Fig. 314 314.

314.)



sagen, woselbst das der G-Harmonie fremde $\bar{c}$, durch $\bar{\bar{e}}$, als Quarte des Basstones g, vorbereitet ist? —

Ich weiss mir gar nicht zu denken, was diesen Schriftsteller zu so wunderlicher Meinung veranlasst haben mag!

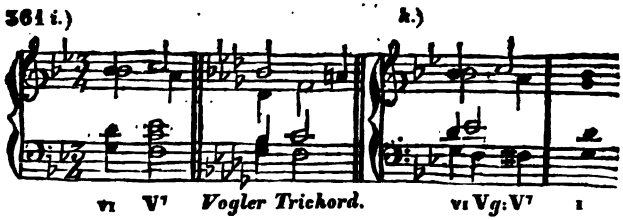
Man sieht, wie sehr auch hier wieder die von Theoristen verfertigte Regel dem in der Ausübung unbezweifelt Anerkannten widerspricht, und — wie, dessen ungeachtet, immer ein Theorist dem anderen gedankenlos die Regel nachbetet und nachschreibt: „die Vorbereitung muss durch eine Consonanz geschehen!" — (Vergl. Anm. z. § 99.) (§ 99, Anm.)

§ 427.

f.) Die Vorbereitung eines harmoniefremden Tones ist, eben so wie die einer Septime, (§ 114) am befriedigendsten, wenn sie auf leichterer Zeit geschieht als der Anschlag, so, dass demnach der Anschlag auf eine schwerere Zeit fällt, und also, sofern sie gebunden (§ 421) erscheint, — als Synkope (§ XCVIII) wie man auch dies in den bisher angeführten Beispielen beobachtet findet. (§ 114.) (§ 421.) (§ XCVIII.)

Weit seltner ist das Gegentheil, obgleich nicht unerhört. S. z. B. Fig. 315. — Auch in Fig. 316 *i*, *k* 315, 316*i*, *k*.

Digitized by Google



ist die zweite Hälfte der halben Note ♭ Vorhalt von ā: und sowohl der zweite Tacttheil, auf welchem das ♭ als Vorhalt erscheint, als der dritte, bei welchem (§ LXVI.) der Hauptton ā auftritt, sind beide leicht (§ LXVI.)

317. Von ähnlicher Art ist Fig. 317, (so wie auf dem T. 16, F. 233. Notenblatte 16 des 2ten Bandes Fig. 233, T. 13.)

318. In Fig. 318 ist der Vorhalt, die zweite Hälfte des Tones c̄, sogar bestimmt leichter als sein folgender

319. Hauptton h; — und eben so in Fig. 319 der Anschlag (nämlich die zweite Hälfte der halben Note c̄) leichter als der folgende harmonische Hauptton ♭.

§ 428.

Die Ursache, warum Vorhalttöne meist auf schwerer Zeit vorzukommen pflegen, wird von verschiedenen Lehrern bald gar nicht, bald nur höchst ungenügend angegeben. — Mich dünkt, die Antwort auf solche Frage ergiebt sich am leichtesten, wenn man diese umkehrt und etwa so stellt: warum meist nur die auf schwerer Zeit vorkommenden harmoniefremden Töne (schweren Durchgänge) vorbereitet zu werden pflegen? — Sehr natürlich darum, weil diese, wie wir schon (§ 354.) im § 354 beobachteten, dem Gehöre herber auffallen, als leichte, und deshalb der Linderung mittelst Vorbereitung am meisten bedürfen. Dadurch wird natürlicher Weise das Vorbereiten bei ihnen öfter nöthig, und ihnen also mehr, als anderen, leichten Durchgangtönen, eigenthümlich. Dadurch ist unser Gehör mehr gewöhnt worden, schwere Durchgänge vorbereitet auftreten zu hören, und minder gewöhnt, vorbereitete leichte Durchgangtöne zu vernehmen, so, dass ihm

Digitized by Google

jetzt eine vorbereitete leichte durchgehende Note, ein Vorhalt auf leichter Zeit, ordentlich ungewöhnlich vorkommt.

Noch ein anderer Grund, warum Vorhalte, deren Anschlag auf eine leichtere Zeit fällt, das Gehör etwas befremden, mag auch in folgendem Umstande liegen. Da der Augenblick des Anschlags allemal der Augenblick des Auftretens einer neuen Harmonie ist, z. B. Fig. 315 bis 319, so ist mit dem Anschlagen eines Vorhaltes auf leichter Zeit, allemal auch ein Auftreten einer neuen Harmonie auf leichter Zeit verbunden. Wenn nun in der folgenden leichten Zeit, wo der Vorhalt sich auflöset, dieselbe Grundharmonie noch liegen bleibt, wie bei Fig. 315, 316 *i*, 317 *i*, so dass diese auf leichter Zeit aufgetretene Harmonie länger dauert, als der vorhergehende, schwere Zeittheil, — oder wenn die Harmonie, mit deren Eintritt auf leichter Zeit der Anschlag der Dissonanz eintrat, beim folgenden schweren Zeittheile liegen bleibt, wie Fig. 318 *i*, 319 *i*, so dass auf leichter Zeit ein Harmonieenschritt geschieht, auf der folgenden, schweren aber keiner — so liegt in solcher Vertheilung der Harmonieenschritte im ersten Falle gleichsam eine rhythmische Verrückung (§ XCIV u. figg.) — im zweiten eine Synkope (§ XVI u. figg.), welches wohl mit beitragen mag, solche Vorhalte etwas befremdender zu machen, als die auf schwerer Zeit anschlagenden. — Diese Vermuthung wird einigermasen dadurch bestätigt, dass in Fig. 316 *k*, 317 *k*, 318 *k* und 319 *k*, wo Harmonieenschritte auf alle Zeittheile gleichmässig vertheilt sind, die, wenn gleich auf leichter Zeit anschlagenden, Vorhalte das Gehör doch minder befremden als die bei *i*.

315-319. 315, 316*i*, 317*i*. 318*i*. 319*i*. (§ XCIV, XVI.) 316*k*, 317*k*, 318*k*, 319*k*. *i*.

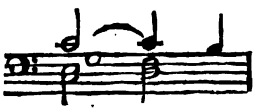
§ 429.

Die Theoretiker haben es indessen als Regel aufgestellt: die Vorbereitung müsse immer auf einem leichten Tacttheile geschehen, — die als Vorbereitung dienende Note müsse allemal auf einer leichteren Zeit liegen, als der Vorhalt selber! — Diese Regel ist wohl ebenfalls wieder aus der einseitig wahren Beobachtung abstrahirt worden, dass die Vorhalte, wie

Digitized by Google

vorstehend bemerkt, gewöhnlich rhythmisch schwere Noten sind, oder mit anderen Worten: dass durchgehende Töne vorzüglich dann vorbereitet zu werden pflegen, wenn sie auf rhythmisch schwererer Zeit vorkommen. Dass aber jene Regel in ihrer Allgemeinheit sehr unwahr ist, beweisen leicht die vielen vorstehend erwähnten Beispiele. —

320. Auch in Fig. 320



tritt das vorbereitende c auf der schwersten Zeit des Tactes ein, welche schwerer ist als die 2te Tacthälfte, auf welcher das c als Vorhalt erscheint; — und nach der Regel, so wie die Autoren sie aufzustellen pflegen, wäre also auch diese Vorbereitung fehlerhaft. (Vergl. (§ 99, Anm.) Anmerk. zum § 99.)

B.) *Verschiedene Art, wie Vorhalte vorkommen können.*

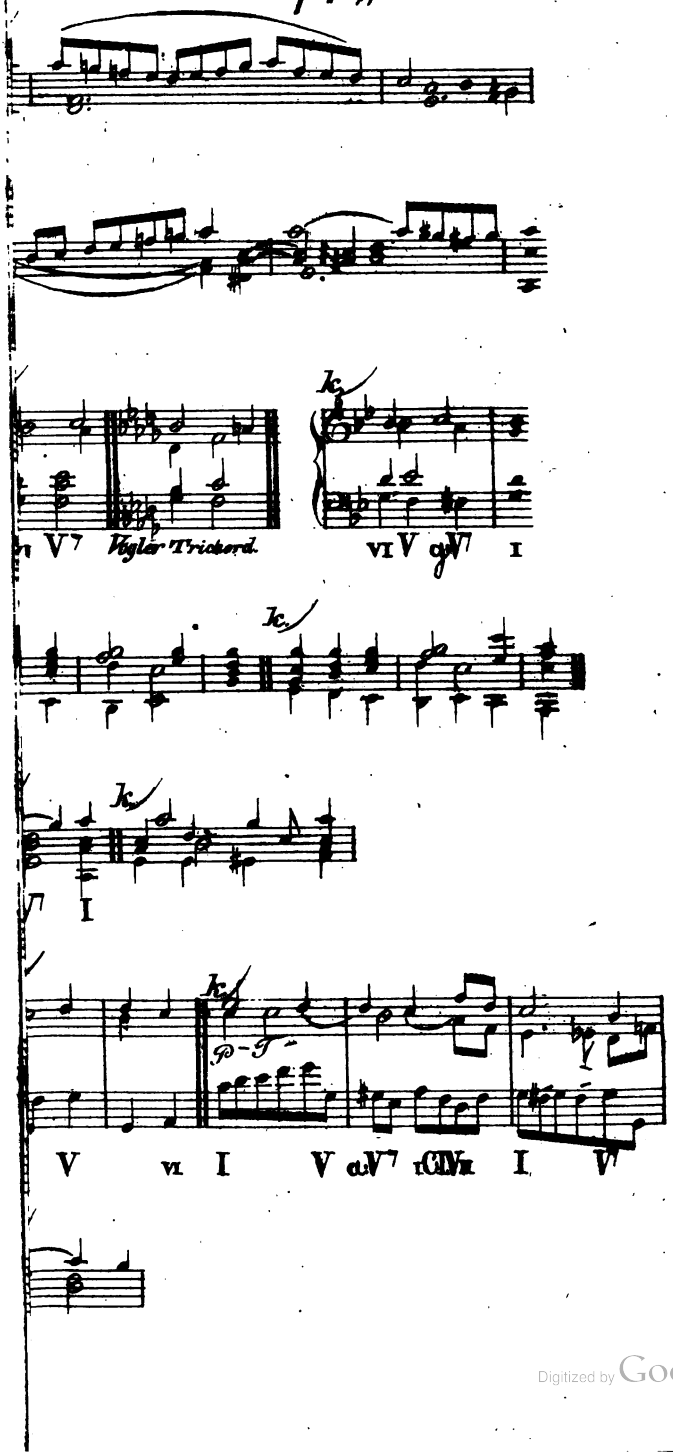
§ 430.

Nach dem Begriffe eines Vorhaltes, ist es kaum nothwendig, noch weiter etwas darüber zu sagen, welche Vorhalte einem harmonischen Intervalle vorangefügt werden können, — oder über die, aus dem Voranfügen von Vorhalttönen entspringende Mehrdeutigkeit, — oder über die verschiedenen Arten, wie Vorhalte vorkommen können, u. s. w. Denn da Vorhalte nichts Anderes sind, als vorbereitete Durchgangtöne, so ist Alles, was von Durchgangtönen überhaupt gesagt worden, in der Regel auch insbesondere auf Vorhalte anwendbar, und leicht darauf anzuwenden. Demnach bleibt uns nur weniges Besondere über Vorhalte zu sagen übrig.

Wir wollen dies Wenige in eben der Ordnung vortragen, welche wir in Ansehung der Durchgangtöne (§ 345-409.) überhaupt (vom § 345 bis § 409) befolgt haben.

Digitized by Google

Taf. 47, zum 3 Bd. S. 158.



Digitized by Google

Digitized by Google

Wenn wir die verschiedenen Arten und Weisen, wie Vorhalttöne angebracht werden und vorkommen können, auf ähnliche Art durchgehen, wie wir (§ 346 u. ff.) in Ansehung der Durchgangtöne überhaupt gethan, so finden wir (§ 346.)

1.) fürs Erste, dass der Vorhaltton eigentlich immer nur Nebenton zu einem Intervalle derjenigen Harmonie sein kann, während welcher er als Vorhalt auftritt, und demnach immer ein stellvertretender (§ 347) Ton, ein stellvertretendes Intervall, eine (§ 347.) stellvertretende Dissonanz ist. Nicht selten pflegt man unter diesen letzteren Benennungen sogar ausschliesslich Vorhalte zu verstehen (siehe am angef. O.); nach welchem Sprachgebrauch also die Ausdrücke Vorhalt, und stellvertretendes Intervall oder stellvertretende Dissonanz, sogar gleichbedeutend sind.

Gelegenheitlich sei hier erwähnt, dass manche Tonlehrer die Vorhalttöne auch zufällige Dissonanzen nennen, weil sie gleichsam nur zufällige Stellvertreter eines harmonischen Intervalles, sohin der Grundharmonie nicht wesentlich sind, im Gegensatze der eigentlichen Septimen, welche sie wesentliche Dissonanzen nennen. (Siehe 1. Bd. § 101, am Ende.) (§ 101.)

Obgleich nun aber Vorhalte immer Nebentöne zur gegenwärtigen Harmonie sind, so kann eine Stimme doch auf dem Vorhalttone auch wohl bis zur folgenden Harmonie verweilen. Näher hiervon zu handeln, wird der Ort im folgenden VIIten Capitel unter 4.) sein.

Digitized by Google

§ 431.

2.) Die Vorhalttöne sind, fürs Zweite, eben so
(§ 350.) wie wir (§ 350) von Durchgängen überhaupt bemerkten, **bald von längerer, bald von nur kurzer Dauer.**

Dass sehr kurze Vorhalte des Namens Vorhalt gewöhnlich nicht gewürdigt werden, ist schon (im
(§ 417.) § 417) erwähnt.

§ 432.

3.) Dass Vorhalttöne, eben so wie Durchgänge überhaupt, bald von grösserem, bald von geringerem **Zeitgewichte** sind als der Hauptton, dieser letztere
(§ 427.) Fall jedoch der seltenere ist, wurde schon (im § 427) angemerkt; und diesemnach sind denn die Vorhalttöne zum bei weitem grössten Theile **schwerer als der Hauptton** auf welchen sie sich beziehen, und also, wenn man so sagen will, vorbereitete Wechsel-
(§ 352.) noten. (Vergl. § 352.)

§ 433.

Dass Vorhalte, eben so gut wie andere Durchgänge, **sowohl in den äusseren, als in Mittelstimmen** vorkommen können, versteht sich von
(§ 433.) selbst (vergl. § 433), — so wie auch, **dass in**
(§ 355.) **mehren Stimmen zugleich** (§ 355) welche statt
321, 322*i*. finden können. In Fig. 321 und 322*i* sind sogar **drei** Stimmen zugleich mit Vorhalten verbrämt. — Fig.
322*k*. 322*k* gewährt ein Beispiel, wie Einem und demselben Tone zwei Vorhalte zu gleicher Zeit vorangefügt werden können, nämlich dem c̄ der Ton d̄ als Vorhalt von oben, und h als Vorhalt von unten.

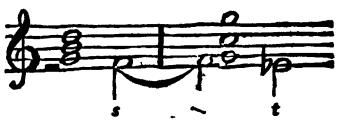
Ein Beispiel, wo der Ton Einer und derselben Tonstufe als Vorhalt zu zwei verschiedenen Haupt-

Digitized by Google

tönen erscheint, gewährt Fig. 323, wo $\bar{c}$ als Vorhalt zu $\bar{d}$, und zugleich $\bar{c}$ als Vorhalt zu b erscheint. 323.

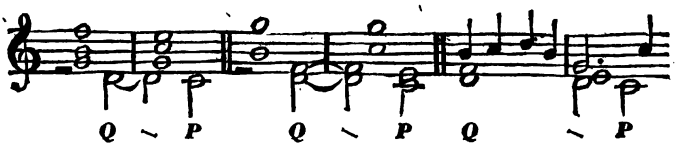
§ 433 bis.

Bemerkenswerth ist es übrigens, dass Vorhalte in der Bassstimme selten anders vorzukommen und selten anders wohlklingend zu sein pflegen, als in der Art, wie in Fig. 342*k*, *l*; 342*k*, *l*.



nämlich so dass die als Vorhalt erscheinende Bassnote ein Vorhalt von Oben zur folgenden Grundterz ist. —

Immer weit seltener kommt es vor, dass der Bass einen Vorhalt zu irgend einem anderen Grundintervall anzugeben hätte, z. B.

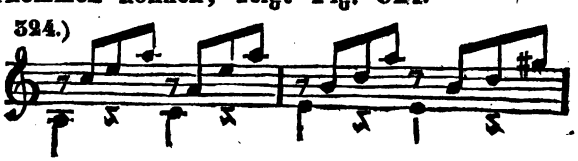


oder wie bei Fig. 225 und 238. 225, 238.

Noch seltener lassen sich Vorhalte von Unten in der Bassstimme anbringen, was wir doch in anderen Stimmen mehrfältig ganz unbedenklich gefunden haben.

§ 434.

5.) Wie auch in Brechungsgestalt Vorhalte vorkommen können, zeigt Fig. 324. 324.



(Vergl. auch § 359.) (§ 359.)

Digitized by Google

§ 435.

6.) Dass zuweilen einem harmonischen Intervalle in einer Stimme ein Vorhalt vorangefügt wird, indess in einer anderen Stimme
(§360.) dies Intervall erklingt (vergl. § 360), zeigen
321, 322, 323, 325, 326. unter anderen die obigen Beispiele Fig. 321, 322, 323, 325, 326, u. a. m.

Von solchen Fällen gilt übrigens all das in den §§
(§360, 361.) 360, 361 Bemerkte.

§ 436.

7.) Mitanschlagende Vorhalte (vergleiche
(§362, 363.) die §§ 362, 363) wären solche, welche nicht an die Vorbereitungsnote geschleift, nicht gebunden, sondern mit dem Eintritte der neuen Harmonie von Neuem anschlagend aufträten. Solche Vorhalte können also immer-
(§ 421.) hin minder vollkommene Vorhalte heissen (§ 421).
327, 328. Siehe z. B. Fig. 327, 328, u. dgl.

C.) *Welche Töne einem harmonischen Intervalle vorgehalten werden können. (Vergl. § 364-387.)*

§ 437.

1.) In Ansehung der Richtung, in welcher eine Stimme sich von dem Vorhalttone zu dessen Hauptnote bewegt, sind die Vorhalte, wie wir (§ 365)
(§ 365.) von durchgehenden Tönen überhaupt bemerkten, entweder Vorhalte von Unten, oder von Oben. Man kann, an sich selber, einem harmonischen Tone sowohl von Unten, als von Oben einen Vorhalt voranfügen; allein die meisten Vorhalte von Oben machen sich besser, als die von Unten, und erstere

Digitized by Google

sind auch bei Weitem gebräuchlicher als diese, wie denn auch unter den hier beispielweis angeführten Sätzen, zum bei Weitem grössten Theile Vorhalte von Oben, und nur sehr wenige von Unten sind. Von letzterer Art ist jedoch z. B. in Fig. 323 das c̄, in 325 das b̄, in 329 zweimal das ē, so wie auch in 330. 323, 325. 329, 330.

§ 438.

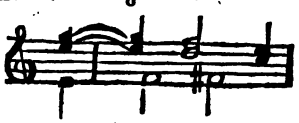
2.) Da, wie wir im § 366 gesehen, die durchgehenden Töne, in Ansehung der Grösse des Stimmenschrittes von der Nebennote zur Hauptnote, entweder halbtönig, oder ganztönig sind, so ergiebt sich von selbst, dass eben diese Eintheilung auch auf Vorhalte anwendbar ist, — so wie, dass ein Vorhaltton von seiner Hauptnote nie weiter, als um eine grosse Tonstufe entfernt sein kann. (Vgl. § 366.) (§ 366.) (§ 366.)

§ 439.

3.) Vorhalttöne können auch, bald leitereigen, bald leiterfremd sein. (§ 367.) (§ 367.)

Letzteres jedoch nur in zwei Fällen. Da nämlich der Vorbereitungston in der Regel ein harmonisch geltendes Intervall, (§ 424,) also leitereigen, — der Vorhaltton aber mit dem Vorbereitungston gleichlautend ist, so ist dieser Letztere nur dann leiterfremd, wenn beim Anschlage des Vorhaltes eine neue Tonart auftritt, in deren Tonleiter der besagte Ton nicht enthalten ist. Z. B. in Fig. 331 (§ 424) 331.

331.)



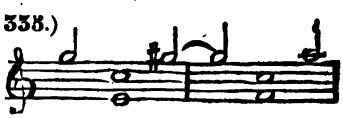
ist das f̄ ein der neuen *G*-dur-Leiter fremder Durchgang zu ē. — Eben so hat in Fig. 332 das ḡ als Be- 332.

Digitized by Google

standtheil der tonischen G-Dreiklangharmonie gelegen, und erscheint demnächst als Durchgang zu einer Harmonie der neuen Tonart *a*-moll, in welcher dies $\bar{g}\natural$
333. fremd ist. — Von ähnlicher Art ist in Fig. 333 die zweite Hälfte des synkopirten Tones $\bar{f}$, — so wie in
334. Fig. 334 in der zweiten Hälfte des zweiten Tactes die Achtelnote $\bar{a}$.

Ein zweiter Fall wo leiterfremde Vorhalte vorkommen können, ereignet sich bei solchen uneigentlichen Vorhalten, welche nicht durch ein harmonisch geltendes Intervall, sondern durch eine harmonie-
(§ 425.) fremde Note, (§ 425,) und zwar durch eine solche vorbereitet sind, welche zugleich leiterfremd ist; in welchem Falle solcher, schon als Vorbereitung leiterfremd gewesene Ton, auch als Vorhaltton leiterfremd
335. bleibt. So ist z. B. in Fig. 335

335.)



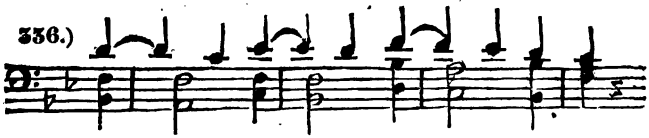
das $\bar{g}\text{is}$ im zweiten Tact ein leiterfremder Vorhalt.

§ 440.

(§ 382-388.) 4.) So wie wir (in den §§ 382 – 388) Durchgangtöne auf harmonischen Stufen überhaupt kennen gelernt, so können insbesondere auch Vorhalte auf harmonischen Stufen vorkommen; oder mit anderen Worten: so wie wir gesehen, dass zuweilen selbst ein Ton, welcher an sich selber allerdings in der zum Grunde liegenden Harmonie wohl vorfindlich ist, dennoch, nach der Art und Verbindung, in welcher er vorkommt, vielmehr ein bloser Nebenton zu sein, blos in der Eigenschaft als durchgehende Note da-

Digitized by Google

zustehen scheint, so findet ebendasselbe auch bei gebundenen Durchgängen (Vorhalten) statt. In folgendem Satze

336.)  336.

wo das Gehör eine Zeitlang gewöhnt worden, jedes erste Tactviertel der Oberstimme als Vorhalt zum folgenden Tone zu betrachten, wird es auch beim ersten Viertel des vorletzten Tactes das f mehr für einen Vorhalt zu cis ansehen, als für die Grundnote der Harmonie F^7; und in der That steht dies f, hier wo es steht, weniger in seiner Eigenschaft als harmonisches Intervall da, als vielmehr nur in der Verrichtung eines stellvertretenden, eines Vorhalts vor dem es, der eigentlichen Septime der Grundharmonie. — Von ähnlicher Art ist in Fig. 337 das d des dritten Tactes. — 337.
Auf ähnliche Weise steht in Fig. 338 das e beim dritten Viertel mehr als Stellvertreter des folgenden d, denn als eigentlicher Grundton; wenigstens ist das Gehör schon darum geneigter, dies e als blosen Vorhalt zu betrachten, weil sonst der Zusammenklang dieses dritten Viertels als E-Harmonie mit kleiner None und beibehaltenem Grundtone, und folglich ziemlich hart und herbe, erscheinen würde (§ 78), welche (§ 78.)
Härte aber wegfällt, wenn man das e nicht mit in harmonischen Anschlag bringt, sondern als minderbedeutenden blosen Nebenton ansieht. — Aus ähnlichem Grunde scheint auch in Fig. 339 das d im dritten 339.
Tacte nicht sowohl als Grundton, als vielmehr blos als Vorhalt der Grundseptime c dazustehen; — eben so in Fig. 340 im dritten Tacte das cis. 340.

Digitized by Google

327. 328. Aus den vorstehend erwähnten Beispielen Fig. 327, 328 ist übrigens zu ersehen, dass auch bei Vorhalten zuweilen der Ton einer und derselben Stufe unter zweierlei chromatisch verschiedener Gestalt zugleich erklingt. (Vergl. § 336 u. § 385 am Ende.)

(§ 336, 385.)

D.) *Mehrdeutigkeit.*

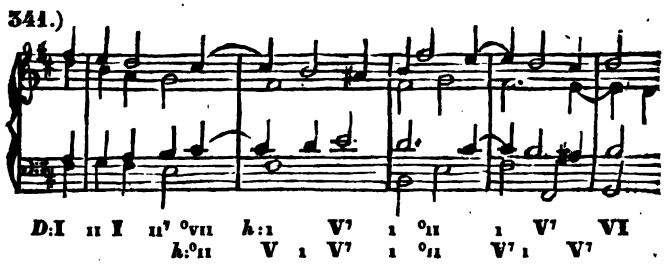
§ 441.

Es treten in Ansehung der Vorhalttöne dieselben Mehrdeutigkeiten ein, welche wir bereits in Ansehung der Durchgänge überhaupt beobachtet haben (§ 388 u. ff.), wovon also die Anwendung auf Vorhalttöne sich von selbst ergiebt.

(§ 388.)

So wird man (um doch Einiges als Beispiel anzuführen) in folgendem Satze

341. 341.)



zweifelhaft sein müssen, ob man den ersten Accord des zweiten Tactes für die ♭-Harmonie in zweiter Verwechslung, und die Töne c̄is und c̄is als Vorhalte ansehen, oder ob man diesen Zusammenklang für fis (oder gar für fis) erkennen will. — Eben so mehrdeutig ist die erste Hälfte des vierten Tactes. — Wenn man ferner in der zweiten Hälfte desselben 4. Tactes das d̄ und das h als Vorhalte annimmt, so ist die Harmonie

Digitized by Google

schon hier Fis; sonst aber ist sie noch h. — Aehnliche Mehrdeutigkeit zeigt der folgende Tact.

Statt noch weiterer Beispiele, deute ich zurück auf die Figg. 336 bis 340. 336-340.

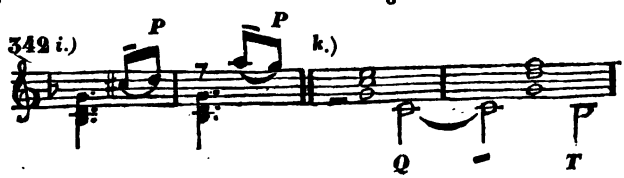
VII.) *Auflösung der Durchgänge.*

A.) *Allgemeiner Grundsatz.*

§ 442.

Wir haben bis hier zu erforschen gesucht, wie eine Stimme durchgehende Töne in ihren Gesang mit aufnehmen kann. Es bleibt uns nun noch übrig, auch zu betrachten, wie eine Stimme, nachdem sie einmal einen solchen Ton (er sei nun Durchgang-, Wechsel-, oder Vorhaltnote) ergriffen, sich von da an weiter zu bewegen hat? oder, wie man es nennt, wie eine solche Stimme in solchem Falle sich auflösen muss? wie sie die harmoniefremde Note aufzulösen hat? (Vergl. § 342.) (§ 342.)

Die Antwort auf diese Frage kann im Allgemeinen nicht anders, als sehr leicht sein, indem aus der ganzen Wesenheit harmoniefremder Töne sich von selbst ergiebt, dass jeder solche Ton, welcher nur als Nebenton eines folgenden Haupttones existiren, und sein Dasein nur durch Uebergehen zu diesem Haupttone rechtfertigen kann (§ 343) — dass, sage ich, (§ 343.) ein solcher Nebenton in seinen Hauptton aufgelöset werden muss. In Fig. 342*i* 342 *i*.



Digitized by Google

ist das $\bar{c}is$ Nebenton zu $\bar{d}$, die Stimme, welche einmal solches $\bar{c}is$ angegeben hat, muss also demnächst
342 *k.* zu $\bar{d}$ schreiten. — Bei *k* ist das $\bar{c}$ Nebenton von h, und löset sich darum demnächst in h auf. — Und da der Nebenton allemal um eine grosse, oder kleine Tonstufe höher oder tiefer ist als der Hauptton, so besteht die Auflösung eines durchgehenden Tones allemal darin, dass die Stimme, welche einen solchen Ton angegeben, von da eine grosse, oder kleine Tonstufe, ab-, oder aufwärts, zum Haupttone dieses Nebentones schreitet.

Dies aus der Natur der Sache fliessende Gesetz bedarf weder Beweis, noch nähere Erklärung; und nur die verschiedenen Arten, wie solcher Uebergang des Nebentones zum Haupttone geschieht, mag noch der Gegenstand einiger weiteren Betrachtungen werden.

B.) *Verschiedene Formen der Auflösung.*

§ 443.

Da nämlich eine Nebennote nur ein Anhängsel ihres Haupttones ist, da ihr ganzes Dasein sich nur auf diesen bezieht, und nur durch ihr Anlehnen an den-
(§ 343.) selben erlaubt und gerechtfertigt wird (§ 343), so müsste die Stimme, von der Nebennote aus, eigentlich ganz unmittelbar zum Haupttone schreiten.

Unser Gehör gestattet jedoch hierin Spielarten, welche
(§ 314.) wir nachstehend kennen lernen wollen. (Vergl. § 314.)

1.) Nebenton an den Hauptton geschleift, — oder abgestossen.

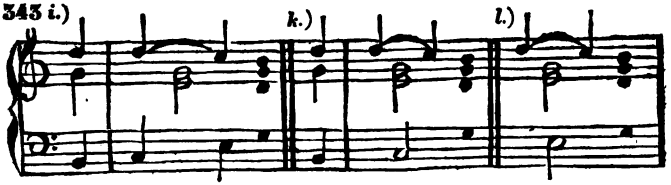
§ 444.

Für's Erste würde es der innigen Verbindung zwischen Hauptton und Nebenton am meisten ent-

Digitized by Google

sprechen, dass beide eben so aneinander geschleift oder gebunden würden, wie Vorbereitung und Anschlag gewöhnlich gebunden zu werden pflegen (§ 421). Dies ist z. B. der Fall in Fig. 343 *i*, *k*, *l* — (§ 421.) 343 *i*, *k*, *l*.

343 *i*.) *k*.) *l*.)



V I V V I V I V

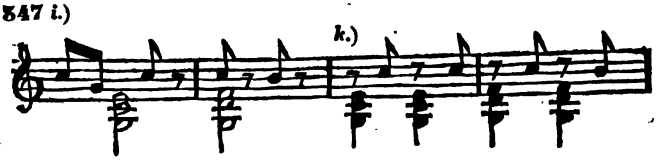
Nicht selten werden aber beide auch wohl abgesetzt vorgetragen, wie bei Fig 344; — oder wie bei 345, wo jeder Durchgangton zweimal angeschlagen wird, und zwar so, dass er gleichsam das einemal als leichter, das zweitemal als schwerer Durchgangton erscheint; — oder auch jede Note in sich selbst noch in kleinere Nötchen zerbröckelt und zerhackt, wie Fig. 346. (Vergl. § 37, 38.) 344, 345. 346. (§ 37, 38.)

1.) Nebenton vom Haupttone durch Pausen getrennt.

§ 445.

Ja, man findet zuweilen den Nebenton sogar durch Pausen von der Hauptnote getrennt, wie in Fig. 347 bei *i*, *k*. — (Vergl. § 38.) 347 *i*, *k*. (§ 38.)

347 *i*.) *k*.)



Noch etwas empfindlicher in Fig. 348. 348.

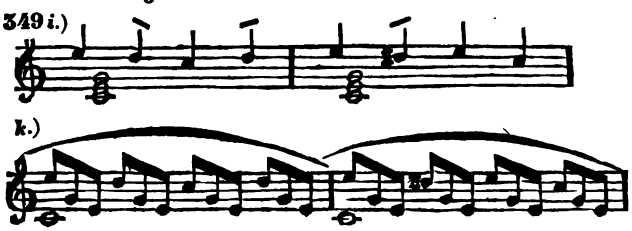
Digitized by Google

3.) Zwischeneingeschobene Töne.

§ 446.

Es kann ferner, zwischen der Nebennote und ihrer Hauptnote, sogar noch ein anderer Ton angeschlagen, gleichsam zwischen Neben- und Hauptton eingeschoben werden.

349 *i*. **Z. B. in Fig. 349 *i***



wird dem harmonischen Tone $\bar{c}$ der Nebenton $\bar{d}$ vor-

k. **geschlagen. Bei *k* erscheint derselbe Satz in ge-**

(§ 434.) **brochener Gestalt (vergl. § 434), indem hier die eine Oberstimme abwechselnd die Töne der drei Stim-**

i. **men von *i* nacheinander angiebt: und hier schreitet**

k. **bei *k* die brechende Stimme, nachdem sie $\bar{d}$ als Vorschlag zu $\bar{c}$ angegeben, nicht unmittelbar von diesem $\bar{d}$ zu $\bar{c}$, sondern schlägt dazwischen erst noch, als Vertreterin zweier Mittelstimmen zugleich, die Töne $\bar{g}$ und $\bar{e}$ an.**

350 *i*. **Auch in Fig. 350 *i*, wo zwischen $\bar{g}$ und $\bar{f}$ der Ton $\bar{c}$, so wie zwischen $\bar{a}$ und $\bar{g}$ der Ton $\bar{d}$ eingeschoben ist, kann man entweder die Oberstimme theilweis als**

k. **Brechung zweier Stimmen ansehen, wie bei *k*, oder sich die Sache auch so vorstellen, dass die Oberstimme, statt zwischen der Neben- und Hauptnote eine Viertel-**

l. (§ 445.) **pause wie bei *l* zu machen, was sie (nach § 445) wohl dürfte, diese freie Zeit benutzt, um während derselben ein anderes harmonisches Intervall zu berühren.**

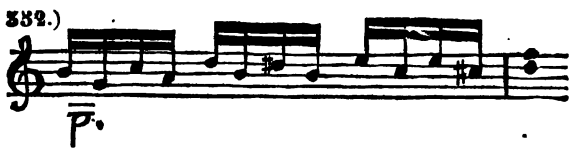
Digitized by Google

Aehnliche Einschiebsel findet man in Fig. 351 im 2. und 4. Tacte, u. a. m. 351.

§ 447.

In obigen Beispielen waren die, zwischen dem Nebenton und seinem Hauptton angeschlagenen Töne, harmonische Intervalle. — Es können aber auch durchgehende Töne sein, wie in Fig. 352 (vergl. § 434), 352. (§ 434.)

352.)



wo die brechende Stimme, von $\bar{c}$ als Durchgang zu $\bar{d}$, nicht unmittelbar zu diesem $\bar{d}$, sondern erst zu $\bar{a}$, als Vorschlag zu $\bar{h}$, schreitet, u. s. w.

In Fig. 353 *i* wird dem harmonischen Tone $\bar{c}$, von Oben der Nebenton $\bar{d}$, von Unten aber der Nebenton $\bar{h}$ vorgeschlagen. Bei *k* erscheint dieser Satz in gebrochener Gestalt, indem der Nebenton $\bar{d}$, welcher bei *i* die Oberstimme angab, und der Nebenton $\bar{h}$, welcher bei *i* in der zweiten Stimme ertönte, hier bei *k* beide von einer Stimme angeschlagen werden. Da aber diese Eine freilich nicht beide zugleich, sondern nur einen nach dem anderen anschlagen kann, so kann sich die brechende Stimme von dem zuerst angeschlagenen Nebentone nicht unmittelbar zu ihrer Hauptnote bewegen, sondern muss erst auch noch den anderen mitnehmen. 353 *i*. *k*. *i*. *i*, *k*.

Eben so sind in Fig. 354 die Vorschläge der Singstimme zu erklären, — in Fig. 355 im 3. Tacte die zwei Sechszehntel der Oberstimme, so wie im 4. Tacte die Achtel. (Das $\bar{c}is$ im ersten Tact erklärt sich aus § 461.) 354. 355. (§ 461.)

Digitized by Google

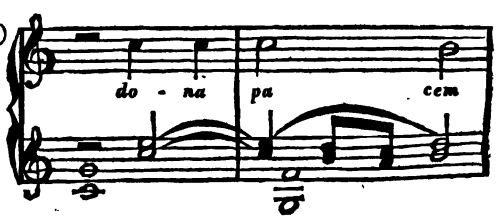
356 *i.* Auf ähnliche Weise lässt sich Fig. 356 *i* allenfalls
k. als Brechung eines dreistimmigen Satzes, wie *k* oder
l. *l*, erklären.

Ebenfalls unter die Rubrike vom Einschieben eines Tones zwischen den Nebenton und seinen Hauptton kann man es zählen, dass jener, bevor er zur Hauptnote fortschreitet, sich derselben erst noch chro-
(§ 368.) matisch nähern kann (vergl. § 368), wie z. B.
357. in Fig. 357 zwischen den Nebenton $\bar{e}$ und den Hauptton $\bar{d}$ der Ton $\bar{es}$ zwischengeschoben ist, und im 4.
358. Tacte $\bar{as}$ zwischen $\bar{a}$ und $\bar{g}$, — so wie auch in Fig. 358 das $\bar{fis}$.

§ 448.

Auch das gehört in die Kategorie vom Einschieben eines oder mehrer Töne zwischen Haupt-, und Nebenton, dass zwischen solche Auflösung zuweilen wieder andere Durchgangtöne eingeschoben werden.
359. So resolvirt z. B. in Fig. 359

359.)



in der Singstimme der Vorhaltton $\bar{c}$ unmittelbar ins $\bar{h}$: in der darunter gesetzten Begleitung aber sind, zwischen den Vorhaltton $\bar{c}$ und die als Auflösung zu betrachtende halbe Note $\bar{h}$, die Achtelnoten $\bar{h}$ und $\bar{a}$, als Durchgänge zweiter, und erster Classe eingeschoben.

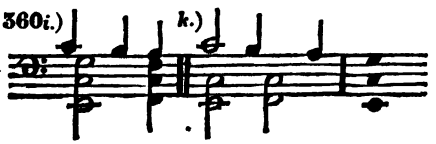
Digitized by Google

4.) Auflösung während der gegenwärtigen, — oder während der folgenden Harmonie.

§ 449.

Die Auflösung eines Durchgangtones erfolgt bald noch während derselben Harmonie, zu welcher er als Durchgang erklingt, bald auch erst während der folgenden.

Letzteres ist, wie sich von selbst versteht, der Fall bei Durchgängen zu Intervallen der folgenden Harmonie; denn z. B. in Fig. 360*i*, 360*i*.

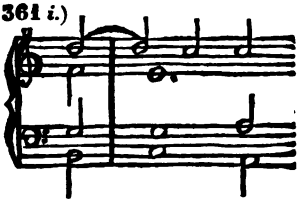


wo h Durchgang zum a der folgenden F-Harmonie ist, versteht sich, dass dies h sich erst bei der folgenden F-Harmonie, und nicht schon während der C-Harmonie, zu a hinbewegt.

Umgekehrt ist es bei Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie auch am natürlichsten, dass sie sich noch während dieser Harmonie auflösen, dass also in Fig. 360*k* das h, als Durchgang zur Terz der F-Harmonie während welcher es durchgehend erklingt, sich auch noch während dieser Harmonie zu a hinbewege; — und eben so ist es insbesondere auch bei Vorhalten — (welche sämmtlich in die Classe von Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie gehören, § 430, bei 1.) am natürlichsten, dass auch sie sich noch während derselben Harmonie in ein harmonisches Intervall derselben auflösen, wie z. B. bei Fig. 361*i* 360*k*. (§ 430.) 361*i*.

Digitized by Google

361 *i.*)

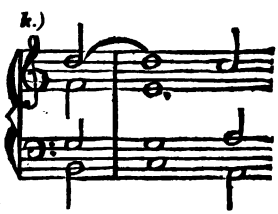


der Ton $\bar{d}$, als Durchgang zum $\bar{c}$ der C-Harmonie während welcher er erklingt, sich auch noch während der Dauer dieser Harmonie nach diesem $\bar{c}$ hin auflöset.

Dies Alles ist nun zwar das Natürlichste und Einfachste, und kann daher mit dem Namen: **natürliche Auflösung** bezeichnet werden.

Es kann aber zuweilen ein Nebenton zu einem Intervalle der gegenwärtigen Harmonie, mit seinem Fortschreiten zum Haupttone auch wohl so lange **zögern**, bis schon wieder eine neue Harmonie auftritt; welches man denn, im Gegensatze der natürlichen, eine **verzögerte Auflösung, oder Verzögerung der Auflösung des Durchgang- oder Vorhalttones**, zu nennen pflegt. Z. B. in vorstehender Fig. 361, *i*, kann das $\bar{d}$, statt, wie bei *i*, noch während der C-Harmonie ins $\bar{c}$ zu schreiten, auch wohl noch länger, und sogar so lange, liegen bleiben, bis an die Stelle der C-Harmonie schon eine andere tritt, wie bei *k*,

k.)



so dass also das $\bar{d}$, obgleich an sich Nebenton zum $\bar{e}$ der gegenwärtigen C-Harmonie, doch, bis zum Er-

Digitized by Google

scheinen der folgenden a-Harmonie zögernd, liegen geblieben ist. — Von ähnlicher Art ist Fig. 361 *l.* 361 *l.*

361 *l.*)

Eben so ist in Fig. 362 *i* das $\bar{e}s$ Durchgang zur 362 *i.*
Terz d der Harmonie B^7, und also Durchgang zu einem Intervalle der gegenwärtigen Harmonie, d. h. derjenigen während welcher es durchgehend erscheint, und diesem gemäss bewegt es sich während der Dauer derselben zu seiner Hauptnote d hin. — Anders aber geht es bei *k* zu. Dort schreitet das durchgehende $\bar{e}s$ *k.*
noch nicht während der B^7-Harmonie zu seiner Hauptnote d, sondern es zögert bis zum vierten Tacttheile, woselbst jene Harmonie schon aufgehört, und einer neuen, nämlich dem G-Dreiklange, Platz gemacht hat, welchem letzteren der Ton d ebenfalls angehört. Das $\bar{e}s$ war also an sich zwar Durchgang zu einem Intervalle der B^7-Harmonie, zu welcher es als Durchgangton ertönte: allein statt sich während derselben in seinen Hauptton $\bar{d}$ aufzulösen, verweilt es, um sich in eben dieses d als Intervall der demnächst folgenden G-Harmonie, aufzulösen, und dadurch, obgleich ursprünglich Vorschlag zu einem Intervalle jener ersteren Harmonie (des B-Dreiklanges), nunmehr auch Vorschlag eines Intervalls der letzteren (der G-Harmonie), zu werden.

Eben so ist bei *k* zum Anfang des folgenden Tac- *k.*
tes das f Durchgang zu der Terz $\bar{e}s$ des c-Dreiklanges, und sollte also eigentlich noch während der Dauer des ersten Tactviertels zu dieser seiner Hauptnote $\bar{e}s$ fortschreiten; allein da dieses $\bar{e}s$ auch noch in der folgenden As-Harmonie vorfindlich ist, so hat es, mögte man sagen, mit diesem Fortschreiten zu $\bar{e}s$ keine so grosse

Digitized by Google

Eile: es ist dazu auch noch beim zweiten Tactviertel Zeit, indem das $\bar{e}s$ auch noch zur As-Harmonie passet; und darauf sich verlassend, bleibt das f also getrost bis zu dieser Harmonie liegen.

363. Eben so ist in Fig. 363 das dritte Viertel der Oberstimme an sich zwar Vorhalt zur Terz $\bar{d}$ der B^7-Harmonie; allein die vorhaltende Stimme, statt sich während dieser Harmonie zu besagtem $\bar{d}$ hinzuwenden, verweilt noch länger, bis eine folgende Harmonie, nämlich G^7, auftritt, in welcher das $\bar{d}$ ebenfalls vorfindlich ist als eigentliche Quinte, in welche sich die Stimme nun erst auflöset.

Eben so säumet im folgenden Tacte das $\bar{f}$, sich zu $\bar{e}s$, als Terz des tonischen c-Dreiklanges von *c*-moll, hinzubewegen, und bewegt sich, statt dessen, erst bei der nachfolgenden As-Harmonie zu diesem $\bar{e}s$ als Quinte derselben.

364. Eben so zögert in Fig. 364 die Oberstimme $\bar{d}$, zu $\bar{e}is$ herabzusteigen, bis zum Auftreten der fis-Harmonie, in welcher das $\bar{e}is$ auch noch vorfindlich ist.

365. Auf eben solche Art zögert in Fig. 365 das $\bar{d}$.

366 *i*, *k*, *l*. Eben so zögert in Fig. 366 *i*, *k*, *l*, das $\bar{d}$ bis zur nachfolgenden D^7-Harmonie, statt noch während der

m, *n*. G-Harmonie zu $\bar{c}$ fortzuschreiten wie bei *m* oder *n*. —

367, 368, 369. Von gleicher Art sind Fig. 367, 368 und 369.

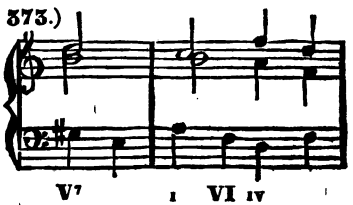
370. Auch in Fig. 370, wo während der b-Harmonie der Ton $\bar{g}$ Vorhalt zur Grundterz $\bar{f}$ ist, zögert das $\bar{g}$ bis zum Eintritte des folgenden G^7-Vierklanges.

371. In Fig. 371 löset sich im ersten Tacte zwar in den Singstimmen das $\bar{d}$ noch während derselben Harmonie ins $\bar{c}$ auf: die zweite Violine aber beschäftigt sich mit zwischeneingeschobenen Tönen bis zum Eintritte der folgenden Harmonie.

Digitized by Google

In Fig. 372 *i* zögert sogar, im zweiten Tacte, das a, zu gis herabzusteigen, bis eine folgende Harmonie auftritt, worin jedoch nicht gis, sondern g♮ enthalten ist, und löset sich dann in dies g♮ auf. Das heisst nun freilich die Erwartung des Gehöres, welches sich einer Auflösung wie bei *k* versehen hatte, sehr unvollkommen befriedigen; und darum ist dies Beispiel denn auch etwas auffallend. 372 *i*. *k*.

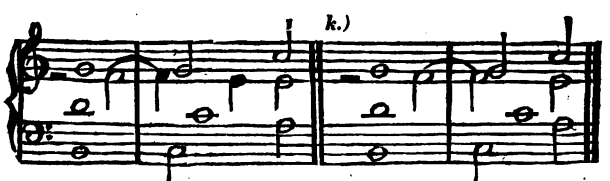
Bei Fig. 373 373.



ist bei der a-Harmonie der Ton h̄ Vorhalt zu ā, und verweilt sogar bis zur zweitfolgenden Harmonie b.

§ 450.

Die vorstehend erwähnte Verzögerung der Vorhaltauflösung ist nicht zu verwechseln mit der im § 314 erwähnten Verzögerung der Auflösung einer Septime. Die verzögerte Septimenauflösung, z. B. Fig. 374 *i*, (§ 314.) 374 *i*.



ist an sich selber schon ein Vorhalt; die Auflösung dieses Vorhaltes selbst aber ist, hier bei *i*, keineswegs verzögert, denn das f̄ löset sich noch während der C-Harmonie ins ē auf. — Wenn aber in einem solchen Falle, wo der Vorhalt selbst schon eine Verzögerung *i*.

Digitized by Google

der Septimenauflösung ist, auch die Auflösung des
374 *k.* Vorhaltes selbst verzögert wird, wie bei *k*, so ist dies eine zweifache Verzögerung; nämlich eine Verzögerung der Auflösung der Septime durch einen Vorhalt, dessen Auflösung selbst ebenfalls noch verzögert ist.

§ 451.

Unter den Tonlehrern galt es bis jetzt als gemeinübliche Regel: jede durchgehende Note überhaupt und insbesondere Vorhalte, müssten sich noch während derselben Harmonie auflösen. — Nach allem Bisherigen bedarf es aber keiner weiteren Beleuchtung mehr, dass diese Regel gradezu unwahr und trügerisch ist.

Insbesondere ist auch die Art, wie diese Theoristen alle erst mit dem Eintritte der folgenden Harmonie geschehenden Auflösungen wieder als Ausnahmen von der Regel erklären zu müssen glauben, nicht einmal für alle Fälle ausreichend. So sagen
366 *i.* sie z. B. von Auflösungen der Art wie Fig. 366*i*, es stecke hier wieder so eine „Anticipation" dahinter. Dieser Satz widerspreche ihrer Regel ganz und gar nicht: man dürfe sich ja nur vorstellen, er sei anders als er
n. ist, nämlich er sei so, wie er bei *n* ist. Hier sei der Vorhalt, ganz der Regel gemäss, noch während der G-Harmonie aufgelöst, das demnächst auftretende fis aber sei nur durchgehend, — diese durchgehende Note
i. fis sei aber bei *i* nur — vorausgenommen, nämlich
n. um ein Viertel früher als bei *n*. — Jetzt hat das Kind einen Namen: es heisst Vorausnahme einer durchgehenden Note; — eine solche Vorausnahme einer durchgehenden Note ist eben nur wieder eine Licenz, — eine erlaubte Verletzung der Regel, — eine Ausnahm, eine elliptische, katachretische Beobachtung der Regel, u. s. w.; — und somit ist die Regel ja geborgen! — Nun frage ich aber: wozu eine Regel erschaffen, welche, ohne an sich selber nöthig, oder auch nur zu etwas nütze zu sein, zur Erklärung so vieler Fälle, an welchen sie sich nicht bewährt, erst wieder das weitere Ersinnen sonst unbekannter Dinge, als da sind Vorausnahmen durchgehender No-

Digitized by Google

ten, u. dgl. — als Rettungsmittel, nöthig macht? — Fürs Andere aber ist diese ausnahmsweise Erklärart, so schlau sie ersonnen, doch bei Weitem nicht zur Erklärung aller die Regel widerlegenden Fälle zureichend. Wo wäre z. B. in obigen Fig. 361 *k*, *l*, oder 368 die vorausgenommene durchgehende Note? — 361 *k*, *l*, 368.

Doch was vermögen Vernunft und Ueberzeugung gegen die Autorität eines einmal aufgestellten und langjährig wahr gewähnten Lehrsatzes!

Was soll man aber endlich dazu sagen, wenn Kirnberger sogar lehrt, das Kennzeichen, woran man erkennen könne, ob eine Note eine sogenannte zufällige oder stellvertretende Dissonanz (Vorhalt) sei, bestehe darin, dass sie sich während derselben Harmonie resolvire, — und dass auch dieses Kennzeichen bis auf den heutigen Tag Kirnbergern nachgeschrieben und nachgeglaubt wird; wie leicht man sich, auch bei dem geringsten Selbstdenken, überzeugen konnte, dass, solchem Kennzeichen zufolge, z. B. in Fig. 361 *l* 361 *l*.

361 *l*.)

der Ton h nicht für einen Vorhalt erkannt werden könnte. (Vergl. Anm. zum § 99.) (§ 99, Anm.)

5.) Auflösung der Durchgänge in eine Con-, — oder in eine Dissonanz.

§ 452.

Wieder eine andere Regel haben die Theoretiker erfunden, die da heisst: die Auflösung müsse allemal in eine Consonanz geschehen; — geschehe sie aber in eine Dissonanz, — so sei das eben wieder eine Ausnahme.

Hält man diese Regel an den natürlichen Grundsatz: dass jeder Nebenton sich in seinen Hauptton auf-

Digitized by Google

lösen müsse, so heisst jene eben soviel, als: Nebentöne können nur consonirenden Tönen vorangefügt werden, — wird aber ein Nebenton einem dissonirenden Tone vorangefügt, — so ist das eine Ausnahme.

Nun denn! wem es Freude macht, mit Regeln und Ausnahmen, mit Kunstphrasen von Con- und Dissonanzen, Ellipsen und Katachresen zu spielen, dem
375. wollen wir es weiter nicht wehren, in Fig. 375 die beiden Auflösungen von $\bar{e}$ zu $\bar{f}$, u. a. m. sammt und sonders irreguläre, ausnahmsweise Auflösungen zu
366 *i*, *k*. schelten, und eben so in Fig. 366 bei *i* und *k* die
l. von $\bar{d}$ zu $\bar{c}$, — bei *l* die von $\bar{f}$ ins $\bar{e}$, und tausend andere mehr, wo einem dissonirenden Tone ein Durchgangs- oder Vorhaltton vorangefügt ist, in welchen allen also der nach der Nebennote folgende Hauptton eine sogenannte Dissonanz (nicht Grundton, nicht dessen Terz, oder Quinte, sondern irgend ein anderer Ton) ist, — wer an solchem Bombast seine Freude haben kann, der behalte ihn. Aber bei Gott,
(§ 99, Anm.) ich weiss nicht wozu. (Vergl. Anm. zum § 99.)

6.) Bewegung anderer Stimmen während der Auflösung einer durchgehenden Note.

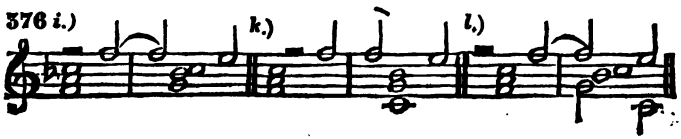
§ 453.

Ein nicht eben wesentlicher Umstand, bei der Auflösung einer Nebennote, ist es, ob in dem Augenblicke, wo die Nebennote sich zu ihrer Hauptnote hinbewegt, die übrigen Stimmen sich ebenfalls bewegen, oder ob sie ruhig liegen bleiben. In manchen der vorstehend angeführten Beispiele bleiben die übrigen Stimmen während der Auflösung der durchgehenden Töne ruhig liegen, in anderen hingegen sind, in dem Augenblicke, wo die eine Stimme vom Nebenton zum Haupttone schreitet, eine, oder mehre andere, auf verschiedene Art in Bewegung.

Es sollte wohl keiner besondern Erwähnung bedürfen, dass der Umstand, ob im Augenblicke der

Digitized by Google

Auflösung die übrigen Stimmen ruhen, oder sich gleichfalls bewegen, eigentlich ganz ohne wesentlichen Einfluss auf die Auflösung selber ist. Die Auflösung des Tones f in Fig. 376 *i* und *k* 376 *i*, *k*.



ist ja doch im Wesentlichen ganz dieselbe, wie bei *l*: *l*.
in beiden Fällen löset sich der Nebenton $\bar{f}$, in den Hauptton $\bar{c}$ als eigentliche Terz der $\mathfrak{C}^7$-Harmonie, auf. — Eben so ist in Fig. 377 *i* die Auflösung des $\bar{g}$ ins $\bar{f}$ ganz 377 *i*.
dieselbe wie bei *k*; in beiden Fällen ist das $\bar{g}$ Nebenton des Tones $\bar{f}$, also des Grundtones der $\mathfrak{F}$-Harmonie. *k*.

So unwesentlich hiernach solche Fortschreitung einer anderen Stimme, in Ansehung der Auflösung der Nebennote zur Hauptnote uns erscheint, so grosses Wesen pflegen doch unsere Theoristen davon zu machen, indem sie sogar als Regel annehmen zu müssen glauben: ein Vorhalt müsse auf derselben Bassnote resolviren, auf welcher er angeschlagen, also z. B. so, wie bei Fig. 377 *k*; wenn er aber doch auf einer 377 *k*.
anderen Bassnote resolvire, wie bei *i*, so sei dies *i*.
wieder — eine Ausnahme, eine Ellipse. So weiss z. B. Schicht, (in s. Grundregeln der Harmonie, S. 51) den unschuldigen Satz Fig. 378 nicht anders 378.)
zu entschuldigen, als dass er die Anmerkung dabei schreibt: „der Bass verursacht bei der Resolution eine „*Ellipsin.*“ — Mir scheint, man könne auch hier wieder die unnöthige Regel, und eben damit zugleich die unnöthigen Ausnahmen sparen. (Vergl. Anmerk. zum § 99.) (§ 99.)

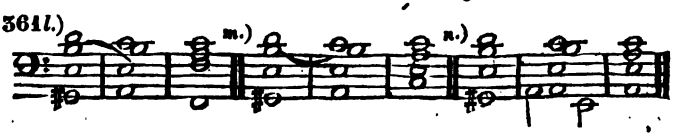
§ 454.

Ueberhaupt findet man in den Büchern gar wunderliches Wesen getrieben mit der Lehre vom Auflösen in dies oder jenes Intervall. Da wird eine grosse Wichtigkeit darein gelegt, dass z. B. in vorstehender Fig. 376 *i* das $\bar{f}$ sich, wie sie sich ausdrücken, 376 *i*.

Digitized by Google

376 *k*, *l*. in die Sexte, bei *k* und *l* aber in die Terz auflöset,
k, *l*. (sie meinen damit, dass bei *k* und *l* der Ton $\bar{e}$ auf der
dritten [10ten] Stufe, vom tiefsten Tone an gezählt,
i. steht, bei *i* aber das $\bar{e}$ der sechste Ton, die Sexte,
377 *i*. vom Basstone $\bar{g}$ ist;) — oder dass in Fig. 377 *i* die
None $\bar{g}$ (der 9te Ton vom tiefsten an gezählt) sich in
die Sexte $\bar{f}$ (den sechsten Ton vom Basstone) auf-
k. löset, bei *k* aber der 9te in den achten, also die None
in die Octave, u. dgl.

Wir wissen nun aber aus solchen Dingen eben nicht Viel zu machen, — haben bis jetzo noch keine Ursache gefunden, uns besonders mit Abzählung der Stufenentfernung von einem Intervalle zu demjenigen anderen Intervalle zu befassen, welches eben zufällig das tiefste ist, haben bis jetzt so ziemlich gelernt, jedes Intervall in seiner **Wesenheit**, in seiner **Beziehung auf die Grundharmonie**, zu erkennen, ohne solche Kenntnis auf dem höchst unzuverlässigen, höchst zufälligen Wege des Abzählens seiner Entlegenheit vom tiefsten Tone suchen zu müssen; und wenn
376 *i*-*l*. wir demnach wissen, dass in Fig. 376 *i* bis *l* der Nebenton $\bar{f}$ sich in seinen Hauptton $\bar{e}$ auflöset, welcher die Grundterz der Dominantharmonie $\mathfrak{C}^7$ ist, so wissen wir dadurch wohl Mehr und etwas Reelleres, als wenn
i. man uns sagt, bei *i* löse sich die Septime (der Ton,
welcher eben sieben Stufen höher liegt als der Basston
k. $\bar{g}$,) in die Sexte des Basstones, — bei *k* die Quarte
l. des Basstones in dessen Terz, und bei *l* die Septime
361 *l*-*n*. in die Terz auf. Und wer uns von Fig. 361 *l* bis *n*,



l. Mehr nicht zu sagen weiss, als: dass bei *l* die None
m, *n*. in die Terz, bei *m* in die Sexte, und bei *n* in die
Octave resolvire, der hat uns damit noch nicht im Geringsten über die Wesenheit dieser Sätze aufgeklärt, und uns weit Weniger darüber gesagt, als wir schon
(§§ 99, 314, ohnedies wissen. (Vergl. Anm. zu den §§ 99, 314 u.
320.) 320.)

Digitized by Google

7.) Auflösung auf leichter, — oder auf schwerer Zeit.

§ 455.

Die Auflösung überhaupt geschieht an sich bald auf schwerer, bald auf leichter Zeit: Ersteres bei leichten, Letzteres bei schweren Durchgängen oder Wechselnoten.

Was insbesondere die Auflösung der vorbereiteten Durchgänge, d. i. der Vorhalte angeht, so geschieht diese allerdings in den meisten Fällen auf leichter Zeit. Der, von den Theoristen aufgestellte Lehrsatz aber, dass alle Vorhalte auf leichter Zeit resolviren müssten, ist wieder nur in so weit wahr, als es wahr ist, dass die Vorbereitung auf leichter, der Anschlag auf schwerer Zeit erfolgen müsse. (Siehe die §§ 427 — 430.) (§ 427-430)

VIII.) *Ueber den Werth und Unwerth der Durchgänge im Allgemeinen.*

§ 456.

Im Allgemeinen versteht sich freilich von selber, dass Durchgangtöne, da sie der Grundharmonie fremd, und, wenn man es so nennen will, heterogen sind, dem Gehöre nicht ganz eben so natürlich erscheinen, als ein zur Grundharmonie gehörender Ton. Dass aber das Einflechten solcher Töne darum doch, wenn es auf rechte Art geschieht, nicht nur nicht unangenehm ist, sondern zuweilen auch sehr wesentlich dazu beiträgt, den Gang einer Stimme schön abzurunden und ihr Zusammenhang, eine graziösere Zeichnung und

Digitized by Google

wohlgefälligere Schweifung zu verleihen, kann man
(§ 343. 142-149.) schon an den im § 343 unter Fig. 142 bis 149 angeführten, mit Durchgängen geschmückten Beispielen bemerken, wenn man diese mit den danebenstehenden trockenen Gerippen vergleicht, denen solche Verbrämungen fehlen.

Dass das Einflechten und Einschieben harmoniefremder Töne nebenbei zuweilen auch als Mittel dient, verbotene Parallelfortschreitungen zu verdecken und zu beschönigen, werden wir im 4. Bande erwähnen.

Auf noch andere kleine Nebenvortheile dieses Ein-
(§ 6.) flechtens wurde schon im 1. Bde. § 6 hingedeutet.

Neunte Abtheilung.

Von einigen besonderen Arten harmoniefremder Töne.

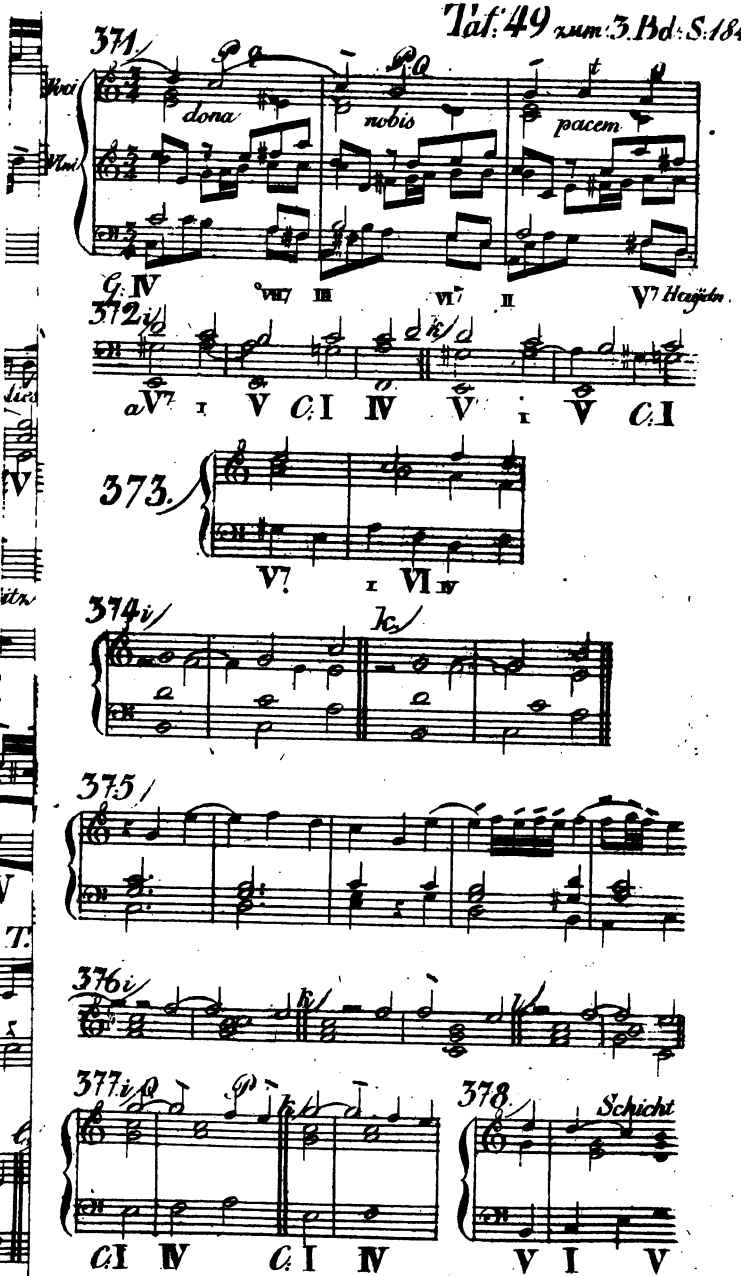
§ 457.

Wie sorgfältig und gewissenhaft wir, in der achten Abtheilung, die Gesetze erforscht haben, nach welchen und wie Durchgangtöne vorkommen können, so reichen die bis hierher entdeckten Gesetze doch noch nicht hin, alle Arten zu erklären, wie, während einer Harmonie, ein zu derselben nicht gehörender Ton erklingen kann.

379 *i*, 382, 389. Denn wir finden z. B. in Fig. 379 *i*, 382 und 389 harmoniefremde Töne, deren Dasein sich nach allen bis jetzo beobachteten Grundsätzen nicht erklären lässt.

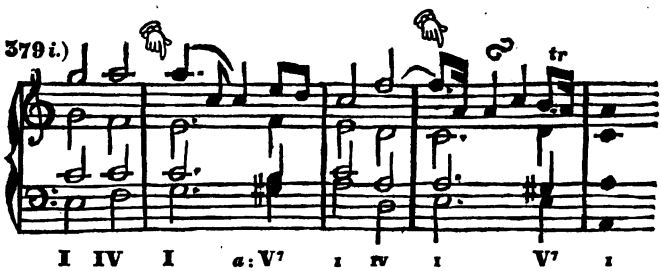
379 *i*. Mit welchem Rechte kann nämlich Fig. 379 *i*

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



im zweiten Tacte, zur C-Harmonie der Ton $\bar{a}$ erklingen, da er sich nicht als Nebenton in einen nebenan liegenden Hauptton auflöset, welches doch, nach unsern bisherigen Grundsätzen, die Bedingung der Möglichkeit seines Daseins im zweiten Tacte wäre? — Mit welchem Recht erklingt in Fig. 382 im ersten Tacte der Ton $\bar{d}$ zur C-Harmonie? — wie im 3ten der Ton $\bar{h}$ zur F-Harmonie? — und wie in Fig. 389 der Basston zu all den verschiedenen Zusammenklängen der anderen Stimmen? — 382. 389.

Diese und ähnliche Beispiele lehren uns also, dass wir bis hierher die Gesetze, nach welchen harmoniefremde Noten erscheinen können, doch noch nicht vollständig entdeckt haben, sondern dass solche Töne zuweilen auch wohl nach noch anderen Grundsätzen zulässig sein müssen: und diese Letzteren wollen wir nun ebenfalls zu entdecken suchen.

Wenn wir zu dem Ende die erwähnten Beispiele aufmerksam betrachten, und die einander ähnlichen zusammenstellen, so finden wir, dass sie von vier verschiedenen Arten sind, welche wir gesondert durchgehen wollen.

Digitized by Google

I.) *Verlängerte Intervalle.*

§ 458.

Die erste Beobachtung, die sich uns darbietet, be-
(§ 437.) steht darin, dass in der im § 457 angeführten Fig.
379*i*. 379*i* das im zweiten Tacte der Oberstimme erklingende
$\bar{a}$ derselbe Ton ist, welchen diese Stimme unmittelbar zuvor als Intervall der vorhergegangenen Harmonie angegeben hatte, und dass sie, statt beim Eintritte der C-Harmonie sogleich von $\bar{a}$ zu $\bar{c}$ zu schreiten, wie
k. 379 bei *k*,

k.)

sich auf dem $\bar{a}$ noch über die gesetzte Zeit gleichsam verspätet.

Auch hier also, auf ähnliche Art wie bei Vorhalten, ein Zögern, ein Verweilen der Stimme auf einem Intervalle der vorhergehenden Harmonie, gleichsam ein Vorbereiten des fremden Tones; — dabei aber die wesentliche Verschiedenheit, dass hier das verweilende $\bar{a}$ durchaus den Gesetzen nicht folgt, welche die Vorhalte so unverbrüchlich beobachten.

Eben so ist im 4ten Tacte desselben Beispieles das $\bar{f}$ eine Verlängerung des in der vorhergehenden Harmonie in eben dieser Stimme gelegenen $\bar{f}$, — in
380. Fig. 380, Tact 2 das $\bar{fis}$ eben so eine Ausdehnung eben desselben im vorigen Tact erklungen habenden
381. Tones, — und in Fig. 381 das $\bar{a}$ des ersten Accordes bis in den 2ten verlängert, — auch ähnliche Verlängerung vom ersten zum 2ten Tacte zu finden.

Diese erste Classe von Beispielen belehrt uns also, dass es manchmal gar wohl angeht, dass eine

Digitized by Google

Stimme (namentlich eine Hauptstimme) den Ton, welchen sie zu einer Harmonie angegeben hatte, auch während der folgenden Harmonie noch forttönen lasse, auch ohne diesen verlängerten Ton als Nebenton eines unmittelbar nebenan liegenden Haupttones aufzulösen.

Um einen Namen für Töne dieser Art zu haben, wollen wir sie verlängerte, oder auch wohl verspätete Intervalle nennen.

Eben so liesse sich auch, auf Taf. 36, in Fig. 96 im dritten Tacte das $\bar{a}$ blos für einen also fortgehaltenen Ton erklären, — und eben so in der folgenden Fig. 97 zweimal das $\bar{\bar{c}}$, (vergl. § 328 Nr. II.) — so wie auch auf Taf. 41, in Fig. 181 im 5. Tacte das $\bar{g}$, — so dass an all diesen Stellen, statt Vierklängen, auf diese Weise blos Dreiklangharmonieen angenommen werden könnten. 96. 97. (§ 328.) 181.

§ 459.

Obige Bemerkung ist nun allerdings sehr abweichend von Allem, was wir von § 343 bis hierher über die Thunlichkeit der Einführung harmoniefremder Töne beobachtet hatten; und es wäre wohl sehr interessant, und wünschenswerth, eine befriedigende Erklärung solcher Abweichung aufsuchen zu können. Was man darüber bei anderen Tonlehrern findet, kann nur sehr wenig befriedigen. (§ 343.)

Diese finden nämlich in solchen verlängert fortgehaltenen Tönen nur eben wieder elliptische Auflösungen. So sagen sie z. B. von vorstehender Fig. 379*i*, man dürfe sich ja nur vorstellen, es sei anders als es ist, nämlich so wie bei *l*. Hier sei das $\bar{a}$ den Vorhaltregeln gemäss aufgelöst, und diese Auflösung sei bei *i* nur eben ausgelassen, also das $\bar{a}$ mittels Unterlassung der Auflösung aufgelöst! — 379*i* *l*. *i*.

Uns, die wir nicht dieselbe glückliche Gabe besitzen, uns durch so luftige Speise gesättigt zu fühlen,

Digitized by Google

uns kann das für keine Erklärung gelten, wenn man uns sagt: die Sache wäre ja ganz natürlich, wenn sie nur anders wäre.

Eben darum wünschte ich wohl gar sehr, auch in die Forschung eingehen zu können, wie, wann und nach welchen Gesetzen unser Gehör sich solches Forttönen eines der vorigen Harmonie angehörigen Tones wohl gefallen lasse? — denn dass es nicht überall, nicht unbedingt und auf jede Art, sondern nur eben manchmal stattfinden könne, wird man bei einigem Versuchen gar bald finden. — Da jedoch die Zeit, und der Raum dieses Werkes, mich so dringend an Kürze und Beendigung mahnen, so muss ich mir diese Forschungen hier versagen. Ich würde es weniger bedauern, wüsste ich meine Leser auf ein anderes Werk zu verweisen, worin sie Aufschluss über diesen Gegenstand finden könnten: — so aber muss ich sie blos auf ihr eigenes gutes Gefühl und Gehör verweisen, woran sie jedoch, wie ich leicht voraussetzen kann, wenigstens einen zuverlässigern Führer finden werden, als an unsern elliptischen und katachretischen Lehrbüchern.

Man wird übrigens bemerken, dass solches Nachhalten und Verlängern eines Tones überhaupt nur in sehr wenigen Fällen, und nicht wohl anders als in der Hauptstimme, stattfindet.

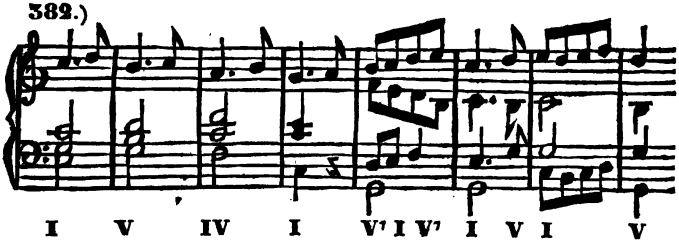
II.) *Vorausgenommene Töne.*

§ 460.

382. Wenn wir demnächst das Beispiel Fig. 382 betrachten, so finden wir, dass das im ersten Tacte vorkommende $\bar{d}$ zwar der C-Harmonie dieses Tactes fremd ist, dass aber der Ton d in der folgenden G-Harmonie liegt. — Eben so liegt das $\bar{c}$ des zweiten Tactes in der F-Harmonie des dritten.

Digitized by Google

382.)



382.

— Und eben so liegt in dem Beispiele Fig. 383 das erste c̄ zwar nicht in der ersten, aber doch in der folgenden Harmonie. — Aehnliches trifft bei allen folgenden ähnlichen Tönen ein, — so wie auch bei Fig. 384 in Ansehung des fis im vorletzten Accorde, — des ḡis bei Fig. 385, — des b̄ im 2ten Tacte von Fig. 386, — so wie in Fig. 387 des c̄is im ersten, und des letzten h im 3ten Tacte. 383. 384. 385. 386, 387.

Diese zweite Classe von Beispielen zeigt uns also, dass unser Gehör es in manchen Fällen erträgt und billigt, dass, kurz vor einem Harmonieenschritte, eine Stimme noch während der Dauer der ersten Harmonie ein Intervall der folgenden anschlägt, und also vorausnimmt, anticipirt.

Wie gerne mögte ich auch hier in die Forschung eingehen, wie, wann, und nach welchen Gesetzen solches Vorausnehmen eines der folgenden Harmonie angehörigen Tones noch während der ersten Harmonie, der Organisation unseres Gehöres gemäs, thunlich ist: — allein auch hier muss ich wiederholen, was ich in Ansehung der verlängerten Intervalle vorhin beklagte, so wie auch hier die Bemerkung, dass dergleichen Anticipationen nur eben so selten und beschränkt stattfinden, wie die vorerwähnten verlängerten Intervalle.

Digitized by Google

III.) *Angehängte Noten.*

§ 461.

382. Von den beiden vorerwähnten Gattungen wieder verschieden ist in vorstehender Fig. 382 der Ton h im dritten Tacte. Er ist weder von der vorhergehenden (§ 458.) F-Harmonie her fortgehalten (§ 458), noch ein vorausgenommenes Intervall der folgenden (§ 460.) C-Harmonie (§ 460), sondern, — wir wissen es eben nicht anders zu nennen, — willkürlich hinter das a angehängt. — Eben so willkürlich ist in Fig. 388 dem f 388. der Ton g hintangefügt.

Wir sehen also aus dieser dritten Classe von Beispielen, dass hinter eine harmonische Note manchmal auch wohl ganz willkürlich ein benachbarter, sowohl der gegenwärtigen als der folgenden Harmonie fremder, Ton kurz vorübergehend angehängt werden kann.

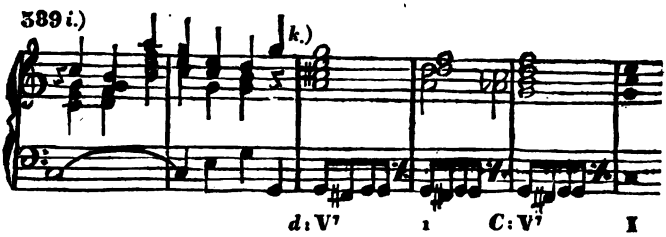
Auch hierüber versage ich mir die nähere Forschung aus mehrerwähnten Gründen, und begnüge mich anzumerken, dass ich Töne dieser Art mit dem Namen angehängte Noten bezeichne. — Man sieht, (§ 458-461.) welch ein unerforschtes Feld der Theorie hier (§ 458-461) noch übrig ist. Möge ein Besserer als ich die Bearbeitung dieses Feldes übernehmen.

IV.) *Orgelpunct.*

§ 462.

Noch eine andere Abweichung von Allem, was wir 389. bisher kennen gelernt, bietet die Fig. 389

Digitized by Google



dar. Hier lassen sich die Zusammenklänge der zweiten Hälfte des ersten Tactes [c d f̄ ḡ h̄] und [c h̄ d̄ f̄ ā] weder als aus lauter harmonischen Tönen bestehend, noch auch nach den bisher bekannten Gesetzen der Fortschreitung harmoniefremder Töne, erklären. (Denn will man annehmen, die Grundharmonie sei hier G7, das c des Basses aber durchgehend, so löst sich Letzteres nicht auf. — Wollte man aber annehmen, die Grundharmonie bleibe C, die Töne der oberen Stimme aber seien durchgehend, so lässt sich nicht absehen, wie alsdann die Oberstimme, statt sich vom harmoniefremden Tone h̄ zu einem nebenliegenden Haupttone zu bewegen, vielmehr springend zu einem anderen harmoniefremden Tone ā fortschreiten dürfte, und wie auch die übrigen Stimmen sich eben so unnatürlich bewegen könnten.)

Noch auffallendere Zusammenklänge ähnlicher Art wird man in den folgenden Tacten finden, — so wie auch in Fig. 390 bis 398. 390 - 398.

Wenn man diese sämmtlichen Beispiele genau betrachtet, so findet man, dass sie in folgenden Merkmalen mit einander übereinkommen.

Der liegenbleibende Ton ist allemal zuerst als harmonisches Intervall, und zwar entweder als Ton der ersten, oder der fünften Stufe der Tonart, gehört worden, dann während einer, oder mehrer folgenden

Digitized by Google

Harmonieen liegen geblieben, so lang, bis wieder ein Accord auftrat, welchem er als harmonisches Intervall angehörte, so dass er also am Anfang, und am Ende seiner Dauer, wirkliches harmonisches Intervall, und nur in der Zwischenzeit harmoniefremd ist.

Diese Beobachtung ergiebt uns also den Satz, dass unser Gehör es wohl erträgt, dass der Ton der ersten, oder der fünften Leiterstufe, nachdem er einmal als harmonischer Ton gehört worden, auch noch während des Auftretens anderer Harmonieen, welchen er ganz fremd ist, so lange fortklinge, bis wieder eine Harmonie auftritt, zu welcher er gehört.

§ 463.

Solchen Sätzen, worin ein Ton solchergestalt liegen bleibt, giebt die Kunstsprache den Namen Orgelpunct, — (vielleicht weil sie beim Orgelspiel zuerst in Gebrauch gekommen sein mögen.)

Die gegebenen Beispiele lehren uns zugleich, dass solche fortklingende Töne auf gar verschiedene Art und Weise aufzutreten pflegen.

Bald (und zwar am gewöhnlichsten) erscheinen sie
389-396. im Basse, wie in Fig. 389 bis 396, — bald in einer
397. Mittelstimme, wie Fig. 397, bald in der Oberstimme,
398. wie bei obiger Fig. 398.

Der fortklingende Ton wird bald wirklich ununterbrochen fortgehalten, wie bei 390, — bald mehrmal
390. von Neuem angeschlagen, wie 391 und gegen Ende
391. von 393, — und auch wohl selbst wieder mit Neben-
393. noten verbrämt, wie bei 389*k*; — wie denn auch die
389*k*.

Digitized by Google

übrigen Stimmen häufig mit Durchgangtönen und Vorhalten durchflochten werden, z. B. in Fig. 393 u. a. m. 393.

§ 464.

Aus der eben erwähnten Thunlichkeit, einen Ton auf besagte Weise forttönen zu lassen, entspringt übrigens wieder eine neue Art von Mehrdeutigkeit. Denn wir können nunmehr z. B. auch den Satz Fig. 399 399.

als Orgelpunct erklären. Nach unserer früheren Erklärung (§ 355) bestanden die Zusammenklänge (§ 355.) [h̄ d̄ f̄ ā] und [ās h̄ d̄ f̄] aus lauter harmoniefremden Tönen, und die Harmonie war demnach unausgesetzt die C-Dreiklangharmonie; — jetzt aber wissen wir, dass wir die erwähnten Zusammenklänge auch als wirkliche G^7-Harmonieen, und das im Basse forttönende c̄ als Orgelpunct ansehen können.

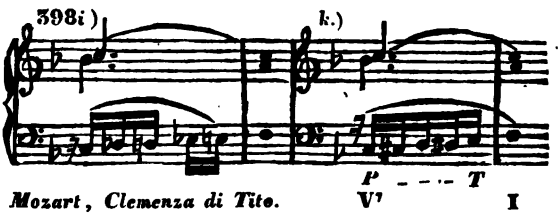
Eben so kann man, wie wir schon im § 381 erwähnten, auch die Erklärung der Fig. 227 sehr erleichtern und vereinfachen, wenn man das unausgesetzt fortklingende d̄ als Orgelpunct ansieht; — und auf ähnliche Art die der Fig. 228 und 229. (§ 381.) 227. 228, 229.

§ 465.

Manche Theoretiker wollen die im obigen § 462 erwähnte Befugnis eines Tones, in der eben erwähnten Art fortklingend liegen zu bleiben, nicht anerkennen, und verbieten daher alle solche Orgelpuncte, als regel- und gehörwidrig; vorzüglich Vogler, welcher sie dem Gedudel des polnischen Bockes gleichstellt. (Auch ein Herr von Drieberg, in einem Büchlein, betitelt: Die practische Musik der Griechen, S. 95 u. flg., nennt (§ 462.)

Digitized by Google

ges nicht zu rechtfertigen wären: (denn B könnte nicht Nebenton ersten Ranges von c sein, weil es weiter davon entlegen ist, als die Tonleiter von *c*-moll mit sich bringt. Es kann aber auch nicht Nebenton zweiten Ranges zu H sein, weil es auf derselben Stufe steht, wie B, u. s. w.), — allein das ganze Problem löset sich, wenn man diese Nebentöne so schreibt,
189*k*, 398*i*. wie bei k. — Auch in Fig. 398*i*



Mozart, Clemenza di Tito.

sind die Durchgänge eigentlich so zu erklären, wie bei
k. *k*, — und auf ähnliche Art lassen sich alle ähnlichen scheinbaren Widersprüche lösen.

Ueber eine besonders merkwürdige Stelle

in einem

Mozart'schen Violinquartett aus C. *)

§ 466 bis.

Es bleibet mir, am Schlusse dieses Bandes, noch
(§ 225.) übrig, mich der, am Ende des § 225 (S. 186 des 2. Bandes) übernommenen Verpflichtung, zu einer Analyse des Geflechtes der Durchgänge und zugleich des modulatorischen Ganges, und der sonstigen Besonderheiten der, seit mehren Jahren in vielen Zeitschriften bekrittelten, Introduction des Mozartschen Violinquartettes aus *C* zu entledigen.

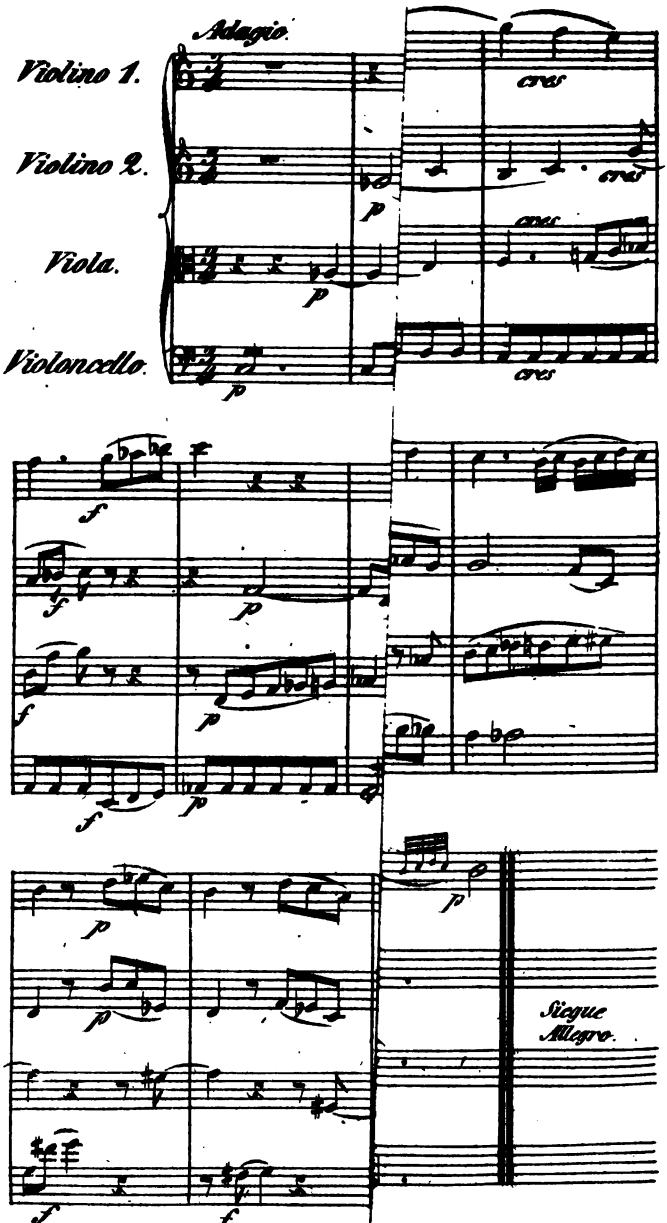
---

*) Diese Betrachtungen sind auch abgedruckt im 33. Hefte der Zeitschrift *Cäcilia* v. 1831.

Digitized by Google

Digitized by Google

Taf. 50½, zum 3 Bd. S. 197.



Digitized by Google

Die befragliche Stelle bildet bekanntlich den Anfang der, auf dem nebenstehenden Notenblatte abgedruckten, Introduction des wunderherrlichen Mozart'schen Violinquartettes, Nr. 6 derjenigen sechs, welche Mozart in der, der Originalauflage (*Vienna presso Artaria e Comp.*) vorangesetzten Dedication, als die Frucht einer langen und mühsamen Arbeit, „*il frutto di una lunga e laboriosa fatica*", seinem besten Freunde *Joseph Haydn*, „*al suo migliore amico*" widmete.

Die ersten 8-9 Tacte dieser Einleitung hatten schon gleich nach dem ersten Erscheinen dieser Quartette grosse Sensation erregt und den Ohren der Hörer nicht recht behagen wollen; man empfand Härten und Herbheiten, deren Erlaubtheit oder Regelwidrigkeit sehr problematisch schien.

Schon der alte *Sarti* hatte sich, ob der ihm hier entgegentretenden Härten, so über die Masen entsetzt, dass er über diese Stelle ein eigenes Tactätlein „*Osservazioni critiche sopra un quartetto di Mozart*" schrieb, welches, nach dem Zeugnisse des Herrn *Fétis* *), sich noch jetzt in den Händen des Herrn *B. Asioli* befindet, und worin der alte Meister dem heftigsten Unwillen gegen diese Composition, als regel- und gehörwidrig, den Zügel schiessen lässt, unter andern ausrufend: „*Che si puo far di più per far stonare i professori!*" —

Begütigender soll bekanntlich *Haydn*, welcher in einer Gesellschaft von Musikern zu einem entscheidenden Urtheile über den Streit wider und für die befragliche Stelle aufgefodert worden war, dieses mit der evasiven Aeusserung abgelehnt haben: da Mozart die Stelle so geschrieben habe, so werde er wohl Gründe gehabt haben, sie grade so und nicht anders zu schreiben. — (Grade auf dieselbe Weise hatte *Haydn* sich auch einmal der an ihn gestellten Anforderung, über ein anderes Mozartisches Werk zu urtheilen, durch die Aeusserung entzogen: „Ich kann den Streit nicht ausmachen; aber das weis ich, dass Mozart der grösste Componist ist, den die Welt jetzt hat," — und ein Andermal: „Könnt ich jedem Musikfreunde die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musicalischen Verstande, mit einer so grossen Empfindung, in die Seele prägen, wie ich sie begreife und em-

*) *Revue musicale* Tom. V, N 26; v. 24. Jul. 1829.

Digitized by Google

pfinde: die Nationen würden wetteifern, ein solches Kleinod zu besitzen." — Eine schöne Parallele zu der bekannten Aeusserung *Mozarts* gegen einen Tadler *Haydns*: „Herr! und wenn man Sie und mich zusammenschmelzt, so geben wir Beide zusammen noch lange keinen *Jos. Haydn*!"

Offener und rücksichtloser, als *Haydn* sich über die befragliche Stelle hatte aussprechen mögen, that es Hr. Prof. *Fétis*, in einem dieser Stelle gewidmeten eigenen Artikel seiner *Revue* *). Er nennt das Quartett „*entaché d'un début bizarre, où le compositeur semble avoir pris plaisir à mettre à la torture une oreille délicate;*" — er nennt die Stelle ein „*passage bizarre,*" und findet es unbegreiflich, „*qu'un musicien tel que Mozart ait écrit de semblable harmonie,*" — „*des fautes grossières*" — „*une entrée d'imitation mal faite,*" — — „*dont l'effet est horrible*" — „*inconcevables dissonances sans but, qui déchirent l'oreille,*" — „*car de pareilles fautes blessent la raison, le sens et le goût.* —"

Selbst die Echtheit der Stelle hatte man erst noch ganz neulichst bezweifeln wollen **) und, um sich von der Echtheit zu überzeugen, es für nöthig erachtet, bis nach London vorzudringen, woselbst das Mozart'sche eigenhändige Originalmanuscript in den Händen des Herrn Harfenmachers *Stumpf* zu finden sei; — welchen weiten Weg man jedoch hätte sparen und, statt dessen, aus der, im allgemeinen Buchhandel und in jedermanns Händen befindlichen, *A. André*'schen Ausgabe des von *Mozart* eigenhändig geführten thematischen Tagebuches oder Katalogs seiner Compositionen vom 9. Febr. 1784 bis 15. Nov. 1791, dessen eigenhändiges Original sich noch jetzt in Hrn. *André's* Händen befindet †), sich überzeugen können, dass, auf der 10. und 11. Blattseite desselben, unter Nr. 13, *Mozart* die befragliche Stelle eigenhändig, ganz genau so wie sie als Quartett gestochen ist, eingetragen hatte, und zwar datirt vom 14. Jan. 1785, also 8 Monate vor dem Datum der Dedication. ††)

*) T. V; Jul. 1829, S. 601 u. ff.
**) *Revue musicale*, Tome V, v. 24. Jul. 1829, S. 605.
†) Cäcilia, XI. Bd. S. 329.
††) Herr Prof. *Fétis* irret daher, wenn er, in seiner *Revue* (T. VI, Nr. II. v. 7. Aug. 1829, S. 32) von diesem Quartett schreibt: „*il y a environ cinquante ans que le quatuor de Mozart a été publié.*" Es waren damal noch nicht 44 Jahre.

Digitized by Google

Gegen die Freimüthigkeit des Hrn. *Fétis* warf sich ein *Mr. Perne* in Laon zum *Champion* auf *), ohne jedoch etwas Mehres zu sagen, als eben viele Worte von Mozarts Vortrefflichkeit, und dass diese und jene Harmonie und Harmonieenfolge etc. eben — diese und jene Harmonie und Harmonieenfolge sei, — und dass die *force tonale* Alles gut mache. — —

Dem Herrn *Perne* hat zwar Hr. *Fétis* alsbald **) durch triftige Gegengründe und mit der steigernden Versicherung geantwortet, er habe noch lange nicht alle anstössigen Seiten der befraglichen Stelle aufgedeckt, und könne deren noch weit mehre nachweisen: „*Si j'avais eu l'intention de corriger tout ce qu'il „y a de choquant dans ce passage, j'aurais eu beaucoup à faire. „Par exemple*" u. s. w.

Allein alsbald trat ihm in der Leipz. Allgem. Mus. Ztg. ***) ein neuer Widersacher, Herr *A. C. Leduc*, entgegen, um, als ein Vertheidiger Mozarts, die Correctheit und Schönheit der Stelle Schritt für Schritt zu behaupten und zu vertheidigen, und zu versichern: dass Mozart, indem er die Introduction niederschrieb, mit freier Wahl und Ueberlegung gehandelt und eine bestimmte Wirkung im Auge gehabt habe, — — †) — und nebenbei dem Hrn. *Fétis*, nach gemeinüblicher Mode, Persönlichkeiten, Neid gegen Mozarts Ruhm, kleinliche Eitelkeit, und sonstige Unlauterkeiten, — unlauter genug! — zur Last zu legen! . . . . . .

Die Folge hiervon war wieder ein weiterer Artikel über den harmonischen und contrapunctischen Werth der befraglichen Stelle, worin Hr. *Fétis* seine Ansichten vertheidigt, die Persönlichkeiten aber, verschmähend, nur mit wenigen Worten abfertigt. ††)

Noch weiter und nicht weniger durch Persönlichkeiten gegen Hrn. *Fétis* verunstaltet, wird der Zank fortgesetzt in einem weiteren Artikel der genannten Zeitung †††); — und wer weis

---

*) *Revue*, Tom. VI, Nr. II. v. 7. Aug. 1829, S. 25.
**) Am angef. O. S. 32.
***) L. M. Z. 1830, S. 117-132.
†) Am angef. O. S. 125.
††) *Revue*, T. VIII, p. 321.
†††) L. M. Z. 1831, S. 81.

Digitized by Google

wie lange und weit man noch ferner fortfahren wird, sich mit solcher Erbitterung zu zanken.

Sehr oft bin ich seitdem gefragt worden, ob und warum denn ich nicht ein Wort über den so lebhaft verhandelten Gegenstand sprechen wolle.

Ich hatte aber ein meinerseitiges eigenes Besprechen desselben hauptsächlich darum für überflüssig gehalten, weil ich bereits an vielen Orten*) eben diese Stelle als Beispiel zur Erläuterung bald dieses bald jenes theoretischen Satzes benutzt und dadurch dasjenige, was in diesen Tonverbindungen Besonderes und eigens Bemerkenswerthes liegt, schon grösstentheils vollständig zergliedert habe.

Wenn ich aber, dessen ungeachtet, einer neuen mir vorzüglich gewichtigen, Aufforderung entsprechend, der vielbesprochenen Composition nunmehr auch meinerseits eine eigene Betrachtung widme, um sie, auf ganz gleiche Art, wie ich im (§ 223.) § 225 mit mehren anderen Tonstücken gethan, als Beispiel zur Uebung im Analysiren des modulatorischen Ganges etc. etc. zu benutzen; — so muss ich doch gleich im Voraus bitten, hier jedenfalls *kein Urtheil über die so vielfältig bestrittene theoretische Erlaubtheit und Regelwidrigkeit* der befraglichen Stelle zu erwarten.

Wer meine Theorie und ihre Art und Weise kennt, der weis, dass das unbedingte Gebieten und Verbieten, das Erklären dieser oder jener Tonverbindung, Tonfolge, Accordenfolge etc. etc. für erlaubt, oder für unerlaubt, nun einmal durchaus nicht meine Force ist. Ich habe diese Tendenz meiner, im Wesentlichen nur rein aus Beobachtungen dessen, was wohl oder übel, sanft oder herbe klingt, bestehenden und mit apriorischen und dogmatisch theoretisirenden Demonstra-

*) Z. B. §§ 642, 643, 644, 750, 756, 772, 774, 775, 777, 814 der ersten Auflage von 1817 resp. 1821; und in den §§ 360, 361, 362, 363, 408, 493, 494, 495, 500 der zweiten von 1824, und der dritten von 1830-31.

Digitized by Google

tionen, warum dies oder jenes so und so sein müsse und nicht so oder so sein dürfe, sich nun einmal gar nicht befassenden Theorie, schon in der Anmerkung zum § 95,*) gelegenheitlich mit folgenden Worten ausgesprochen: „Ueberhaupt — „da ich nun eben einmal von grösserer oder geringerer „Strenge rede, — wird man die vorliegende Theorie weder „freier, noch strenger finden als jede andere, sondern eben so „streng, und auch eben so frei, wie irgend Eine. Ich werde „auf jede Härte aufmerksam machen, welche andere Schriftsteller ohne Warntafel stehen lassen und wieder andere unbedingt verbieten. Wie weit dann von mehr oder weniger harten oder gelinden Tonverbindungen, zu diesem oder jenem „Kunstzwecke, Gebrauch zu machen ist? — dies zu bestimmen, ziemt nicht der Technik, sondern dem richtigen „Gefühle, und in letzter Instanz der Aesthetik." (§ 95.)

So viel ist jedenfalls gewiss, dass die Aufgabe der Tonkunst keineswegs grade darin besteht, dem Gehörsinne nur allein zarte und süssklingende, dem Ohre möglichst schmeichelnde Tonverbindungen darzubieten, dass sie vielmehr dem Sinne mitunter und bis zu einem gewissen Grade auch hart und herbe klingende, einschneidende, befremdliche Tonverbindungen bieten darf und, namentlich des Contrastes halber, nicht selten bietet. Wie weit sie hierin gehen, wie Viel, wie Herbes sie dem Gehöre bieten und zumuthen darf, darüber lässt sich, wie in allem Relativen, keine absolute Grenze theoretisch abstecken. Auch bedeutend harte, herbe, rauhe und grelle Tongebilde müssen dem Tondichter, je nachdem er etwas Herbes, Rauhes u. dgl. auszudrücken beabsichtet, als erlaubt zu Gebote stehen; und absolut verboten kann nur Dasjenige heissen, was in so hohem Grade herbe oder gar garstig klingt, dass es dem Gehöre wirklich absolut wehe thut. Ob dies bei dieser oder jener Tonverbindung der Fall sei, ob in denselben des Harten und Herben so Viel zusammenkomme, dass die Gesammtsumme der Herbheiten dem Gehöre in der That gar zu Viel werde? — darüber existirt am Ende doch kein anderer höchster Richter, als nur allein der musikalisch gebildete Gehörsinn und Geschmack.

---

*) 1. Bd., S. 238 der zweiten u. S. 264 der dritten Aufl.

Digitized by Google

Die Tonkunst ist nun einmal keine mit mathematischer Consequenz und Absolutheit begabte Wissenschaft, kein System, welches uns absolute, verbietende oder gebietende Regeln darböte, aus deren Anwendung auf jeden vorliegenden Fall sich, wie „Zweimal zwei ist vier", der Werth oder Unwerth, die Richtigkeit oder Unrichtigkeit, Erlaubtheit oder Verbotenheit dieser oder jener Verbindung und Zusammenstellung von Tönen, bestimmen liesse, und alle Anmasungen derjenigen, welche träumten, die Tonsatzlehre mathematisch begründen und aus solcher anmaslichen Begründung absolute Präcepte ableiten und aufstellen zu können, zeigen sich bei der leichtesten Prüfung als leere, nur belachenswerthe Träume, deren Trüglichkeit sich durch das (§ IX, Anm.) erste beste Beispiel handgreiflich zeigen lässt. (§ IX, Anm.)

Dieses ist mein musikalisch theoretisches Bekenntnis, welches ich auch an unzähligen Stellen dieser Theorie nicht allein ausgesprochen, sondern durch häufige Beispiele begründet habe.

Von mir also wird eben darum auch ein Urtheilspruch über die Frage, ob und in wiefern Dieses oder Jenes an der befraglichen Introduction erlaubt, oder unerlaubt und kategorisch verboten sei, nicht zu erwarten sein.

Was ich aber leisten kann, ist Folgendes.

Dass der befragliche Satz dem Gehöre befremdlich, sehr befremdlich klingt, ist gewiss. Die Ursachen welche, theils allein, theils in ihrem Zusammenwirken, das Befremdliche erzeugen, lassen sich theoretisch nachweisen, (und sind, wie vorhin erwähnt, grösstentheils bereits an mehren Stellen dieser Theorie nachgewiesen worden.)

Eine vollständige Analyse der ganzen harmonischen und melodischen Textur der befraglichen Stelle wird uns in den Stand setzen, alle jene Ursachen, sowohl einzeln, als in ihrem Zusammenhange, zu erkennen, und uns also Rechenschaft darüber zu geben, Was es ist, was uns denn bei diesen Anklängen so sehr befremdet und unserm Gehörsinne so allerdings herbe auffällt.

Dieses zu leisten, eine solche Analyse zu liefern, ist die einzige Aufgabe, welche ich mir hier setze; und habe ich diese geleistet, dann mag es dem Gehörsinne und Geschmack eines Jeden anheimgestellt bleiben, ob er die, aus dem Zusammentreffen der entwickelten Einzelheiten

Digitized by Google

resultirende Gesammtheit von Härte, von Besonderheit, von Befremdlichkeit — oder wie man es sonst nennen mag, — zu gross, oder nicht zu gross finden will, um dem Gehöre geboten werden zu dürfen.

---

§ [1].

Indem ich mich nun anschicke, die besagte Analyse der zu besprechenden Stelle zu liefern, glaube ich dieselbe am besten zu erschöpfen, wenn ich sie erst

I.) in Ansehung der darin zum Grunde liegenden Harmonieenfolge oder Modulation durchgehe, — dann

II.) die darin vorkommenden harmoniefremden oder Durchgangtöne betrachte, — sodann

III.) einige darin liegende sogenannte Querstände, — so wie

IV.) einige bemerkenswerthe parallele Stimmenfortschreitungen, — endlich aber

V.) die ganze Stelle noch einmal mit Berücksichtigung aller vorstehend erwähnten Puncte zusammengenommen durchgehe.

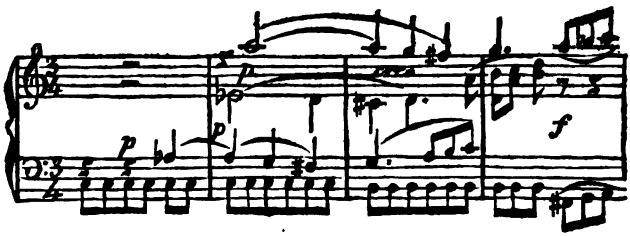
1.) *Modulation.*

§ [2].

Gleich der erste Anfang des Tonstückes bietet dem Gehöre, bis in den zweiten Tact hinein, eine Reihe interessanter, dem Ohre reizender und sehr wohlgefälliger Mehrdeutigkeiten der Tonart und der Harmonieenfolge dar.

Beim allerersten Anfange erklingt ganz allein der Basston c, bei welchem, an sich allerdings mehrdeutigen Anfang, das Gehör jedoch zunächst geneigt ist, den so allein erklingenden Basston c als tonische Note, sei es nun von *C*-dur oder von *c*-moll, zu vernehmen.

Digitized by Google

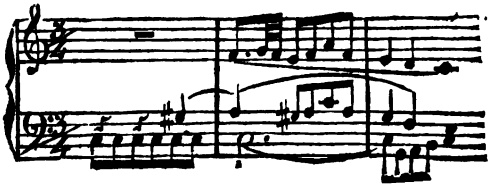


§ [s]

Mit dem letzten Viertel des ersten Tactes tritt zu diesem c der Ton as. — Hier kann nun das Gehör neuerdings zweifeln, ob es diesen Ton für gis, oder für as zu nehmen habe. (§ XIX, XXI, 219, 230 A.)

(§XIX, XXI, 219, 230A.)

Als gis würde er z. B. in der That erscheinen, wenn der Satz etwa folgendermasen fortgeführt wäre



Aber auch als as vernommen, bleibt immer noch Manches mehrdeutig, indem dem Gehöre die Wahl bleibt, ob es den Zusammenklang [c as] entweder als

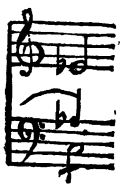
der Harmonie . . . . . As
angehörig, und als solche für die Harmonie der sechsten Stufe von *c*-moll . . *c* : VI,
oder als tonische Harmonie von *As*-dur . . . . . *As* : I;
— oder aber ob es ihm als der weichen Dreiklangharmonie . . . . . f
angehörig, und als solche für die Harmonie der vierten Stufe von *c*-moll . . *c* : IV;
oder etwa als tonische Harmonie von *f*-moll . . . . . *f* : I
zu halten habe.

Digitized by Google

Erst von dem, was folgen wird, muss das Gehör nähere Auskunft und Vergewisserung über die, noch immer nicht bestimmt indicirte Tonart, erwarten. (§ 221.)

(§ 221.)

Indem nun hierauf, beim Anfange des folgenden Tactes, der Zusammenklang der bisher alleinigen Töne [c und as] durch das Hinzutreten des Tones es, zu einem Ας-Dreiklange vervollständigt erscheint, empfindet das Gehör diejenige angenehme Befriedigung, welche ihm die allmählige Lösung harmonischer Mehrdeutigkeiten beinah immer zu gewähren pflegt. — Doch auch jetzt noch ist es nur erst eine freundliche Vorahnung von Vergewisserung, indem dem Gehör auch jetzt noch die Wahl bleibt, den Dreiklang . . Ας;



entweder für . . . . . *c*: VI,
oder für . . . . . *As*: I,
zu vernehmen. — Ob für Ersteres? oder für Letzteres? dafür auch jetzt nirgend ein entscheidend überwiegender Grund; nicht zu gedenken, dass es auch noch nicht ausgemacht ist, ob der Ton as nicht etwa auch blos als Durchgang zu g dastehe, wo dann die Harmonie auf dem weichen *c*-Dreiklange beruhen würde.

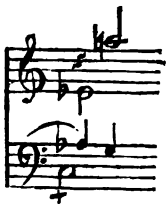
Noch immer zweifelhaft über die Tonart, harret also das Gehör auch hier erst noch dessen, was nun noch weiter folgen wird.

§ 4.

In diesem Zustande noch immer unentschiedener Stimmung, welchen das Gehör durch eine folgende Bestätigung entweder der Tonart *c*, oder der Tonart *As*, gelöset zu hören sich sehnt, hört es nun, beim zweiten Viertel des zweiten Tactes, den Ton as zu g hintreten, und in demselben Augenblicke erscheint in

Digitized by Google

der Oberstimme, nichts weniger als beruhigend, vielmehr eher aufschreckend, der, den erwarteten Tonarten fremde, Ton $\bar{a}$, so dass, nach dem bisherigen Zusammenklange [c as $\bar{es}$], jetzt die Töne [c g $\bar{es}$ $\bar{a}$] zusammenklingen; — ein Zusammenklang welcher, als Vierklangharmonie mit kleiner Quinte . . . . . betrachtet, in der Tonart *B*-dur auf der siebenten Stufe, als . . . . . oder, den bisherigen Annahmen des Gehörs näher, auf der zweiten von *g*-moll, als . . . . . anzunehmen wäre. (§ 177, Tabelle *f*.)



$^{o}a^{7}$

$B: {}^{o}\text{VII}^{7}$

$g: {}^{o}\text{II}^{7}$

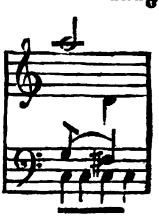
(§ 177.)

Statt dieser beiden Annahmen, (welche jedenfalls eine Ausweichung, aus einer der bis hierher angenommen gewesenen Tonarten, entweder ins *B*-dur, oder ins *g*-moll voraussetzen,) kann das Gehör aber auch annehmen, es möge auch wohl der Ton *g* ein blos durchgehender, zur Harmonie gar nicht gehörender sein, und es werde seine desfallsige Beziehung sich vielleicht auf eine einfachere Weise in der nächstfolgenden Zeit aufklären.

Noch immer zweifelnd, sieht oder horcht es denn dem noch weiter Folgenden entgegen.

§ 5.

In der That schreitet denn auch beim folgenden Viertel das g zu fis hinab, um den Zusammenklang [c fis d $\bar{a}$] herzustellen, welchen denn das Gehör, allem Vorangegangenen zufolge, unbezweifelt für die Wechseldominantharmonie (§ 201) von *c*-moll,



(§ 201.)

also für . . . . . $\mathfrak{D}^{7}$,
(in dritter Verwechslung) aufnimmt.

So hat es sich denn bestätigt, dass der, während des vorhergehenden zweiten Viertels, im Zusammen-

Digitized by Google

klange [c g $\bar{es}$ $\bar{a}$] erklungen habende Ton g wirklich nur ein blos durchgehender, ein Durchgang zum fis, gewesen war, dessen Stelle er nur einen Augenblick vertreten hatte; dass also die Harmonieenfolge dieses zweiten Tactes nicht wirklich,

$$\mathfrak{As} \nearrow {}^{o}a^{7} \nearrow \mathfrak{D}^{7} \text{ — (!)}$$

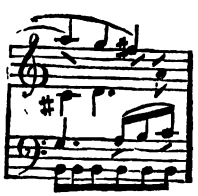
gewesen war, sondern einfacher unmittelbar

$$\mathfrak{As} \nearrow \mathfrak{D}^{7}.$$

Nach dieser $\mathfrak{D}^{7}$-Harmonie, als Wechseldominantharmonie von *c*-moll, erwartet das Gehör nunmehr, die grosse $\mathfrak{G}$-Dreiklangharmonie folgen zu hören.

§ [6.]

Die im folgenden Tacte denn auch wirklich auftretende Harmonie erscheint daher ganz der Erwartung des Gehöres



entsprechend, als . . . . . $\mathfrak{G}$
(wobei das $\bar{cis}$ der zweiten Stimme als halbtöniger schwerer Durchgangton (Wechselnote) zum darauf folgenden harmonischen Tone $\bar{d}$ erscheint, so wie das $\bar{\bar{a}}$ als vorbereitete Wechselnote (Vorhalt, § 417) zum darauf folgenden Haupttone $\bar{g}$, — worauf demnächst der Ton $\bar{fis}$ in der Oberstimme, in der zweiten auch der Ton $\bar{a}$, und in der dritten die Töne a und $\bar{c}$, als durchgehend eingeflochten sind.) (§ 417.)

Durch das Auftreten dieser $\mathfrak{G}$-Harmonie ist denn auch die bisherige Mehrdeutigkeit nun endlich in so fern gehoben, dass das Gehör diese $\mathfrak{G}$-Harmonie bestimmt als Harmonie der Dominante oder fünften Stufe, (Dominant-Harmonie,) von *c*-moll, oder von *C*-dur, (§ 211) vernimmt. (§ 211.)

Digitized by Google

§ [7].

Auch im folgenden Tacte empfindet, während der zwei ersten Tacttheile, das Gehör noch immer dieselbe Dominantharmonie, bis, mit dem letzten Tacttheile (mit dem 5ten Achtel) in der Oberstimme der, dieser Harmonie widersprechende, Ton $\bar{b}$ auftritt, ein Ton, welcher, sowohl der *C*-dur-, als auch der *c*-moll-Leiter fremd (§ 131), das Gehör nöthigt, den Zusammenklang [G $\bar{b}$] als einer anderen Harmonie einer anderen Tonart angehörig zu erkennen, und zwar, dem Zusammenhange nach, wohl am nächsten für eine weiche g-Dreiklangharmonie . . . . . g
als tonischen Accord von *g*-moll. . . . *g* : I

(§ 131.)

Die Harmonieenfolge dieses Tactes ist demnach:

G , D , g
G : I , V g : I
oder C : V , G : V , g : I

oder, wenn man die Töne Fis und $\bar{a}$ als blos durchgehend betrachtet:

G : I , g I;
oder C : V , g I.

§ [8].

Bei dieser, wenn auch nächsten, Erklärungsart ist indessen immerhin Folgendes bemerkenswerth.

Fürs Erste ist eine Ausweichung dieser Art, (nämlich welche dadurch geschieht, dass, nach einer Dominantharmonie, z. B. nach der G-Dreiklangharmonie als Dominantharmonie von *C* oder *c*, unmittelbar, oder doch so gut wie unmittelbar, die tonische Harmonie der um eine grosse Quinte höheren Molltonart, also g als I von *g*, folgte,) eine sehr wenig gewöhnliche, dem Gehöre sehr wenig geläufige, welche es eben darum auch nicht besonders geneigt ist, sich auf jede Weise gefallen zu lassen.

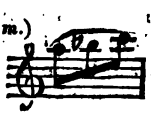
Digitized by Google

§ ⁹.

Fürs Zweite aber ist die Art und Weise, wie diese Ausweichung im vorliegenden Falle auftritt, auch keineswegs die günstigste, indem das $\bar{b}$ hier nur so gleichsam beiläufig, auf dem schlechten letzten Tacttheile (§ 241, Nr. 4) auftritt, nachdem man bisher (§ 241.) lange Zeit hindurch immer $\natural h$ zu hören gewohnt gewesen. — Nachdem man, im ganzen dritten Tacte und in den zwei ersten Tacttheilen des vierten, erst die dritte Stimme in Achtelnoten von a zu h, dann die zweite Stimme auf gleiche Weise von $\bar{a}$ zu $\bar{h}$, und dann wieder die dritte eben so gleichfalls von $\bar{a}$ zu $\bar{h}$, schreiten gehört,

und nun auch die Oberstimme von $\bar{a}$ aufwärts steigen hört, glaubt man sich zu der zuversichtlichen Erwartung berechtigt, dass sie von diesem $\bar{a}$ nun ebenfalls zu $\bar{h}$ schreiten werde:

Ganz wider alle Erwartung aber thut sie das nicht, weicht, — man fühlt nicht recht wie und wodurch motivirt? — von dem Beispiele ihrer Schwestern ab, will, statt des bisherigen h, nun plötzlich b einführen,



will, nachdem unmittelbar vorher die dritte Stimme

a - h - $\bar{c}$, und dann $\bar{a}$ - $\bar{h}$ - $\bar{c}$,

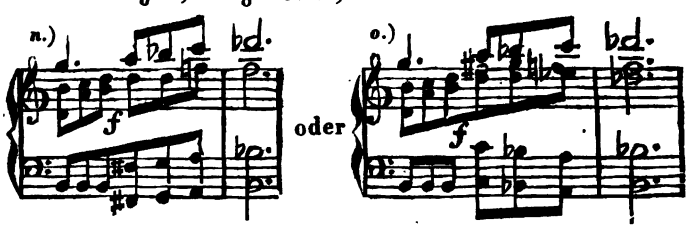
und eben so die zweite

Digitized by Google

gesungen hatte, von diesen Vorgängerinnen abweichend, nun ihrerseits auf Einmal

nicht sondern

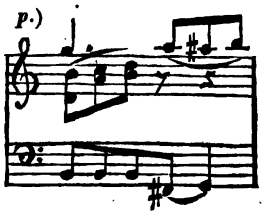
singen, und das zu einer Zeit (auf der letzten leichten Zeit des $^3/_4$-Tactes), welche, ihrer Kürze und
(§ 241.) ihres Mangels an innerer Gewichtigkeit wegen (§ 241, Nr. 1, 4), nicht dazu gemacht ist, für eine dem Gehöre so wenig einleuchtende Ab- und Ausweichung Epoche zu machen, — will eine solche Reform, (welcher das Gehör, würde sie ihm etwa auf eine mehr imponirende
(§ 241, 495.) Weise, [§ 241, Nr. 5; § 495,] oder auch nur etwas vollstimmiger, dargeboten, z. B.



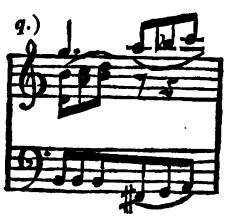
sich wohl eher fügen würde,) nicht allein in einem so wenig gewichtigen Augenblicke durchsetzen, sondern auch sogar in blos zweistimmigem Satze, blos vom G des Basses begleitet, ohne alle Miteinstimmung ihrer pausirenden Mitschwestern, indess deren h noch im Ohre nachklingt, blos auf ihre alleinige Autorität, und überhaupt hier nur wenig motivirt, durchsetzen, will gegen sie alle allein Recht haben, will Dasjenige (die harte G-Dreiklangharmonie), was bisher als Resultat des Zusammenwirkens aller vier Stimmen während langer und gewichtiger Zeit gegolten hatte, nun allein besser wissen und es zu einer weichen g-Dreiklangharmonie reformiren, — wobei sie überdies auch in dem, sie allein noch begleitenden, Basse eine, auch darum nur wenig befriedigende Unterstützung findet, weil derselbe in einer sehr weiten, durch keine Mittelstimmen ausgefüllten und vermittelten Ent-

Digitized by Google

fernung, G-$\bar{b}$, liegt, welche schon darum einem wirkungvollen Zusammengreifen nicht günstig ist. (§ 69.) — Beim Vorkommen eines so unentschieden auftretenden Harmoniewechsels, wird das Gehör beinahe irre, und zweifelhaft, ob es denn auch wirklich und ernstlich glauben solle was es hört? ob der erste Violinist mit seinem vereinzelten, dünnen, feinen $\bar{b}$, denn wirklich das bisher allseitig angenommene h, noch so beiläufig im letzten Tactviertel reformiren wolle? oder ob er nicht vielleicht gar nur aus Irrthum $\bar{b}$ statt $\bar{h}$ gegriffen habe? — Oder es zweifelt auch wohl, ob das $\bar{b}$ nicht etwa $\bar{a}is$, und als solches halbtöniger Durchgang zu einem folgenden $\bar{h}$, sein solle, etwa so? (§ 69.)



— welche Vermuthung aber freilich auch wieder getäuscht wird, indem nicht $\bar{b}$, sondern $\bar{\bar{c}}$ folgt,



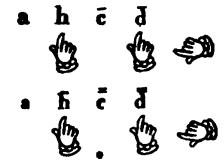
und das Gehör also genöthigt wird (§ 370 u. 380), die begütigende Erklärung ($\bar{a}is$ statt $\bar{b}$) wieder fahren zu lassen, und sich also dennoch, während dieses leichten letzten Tacttheiles, wirklich geschwinde noch ins *g*-moll umzustimmen. — (§ 370, 380.)

§ 10.

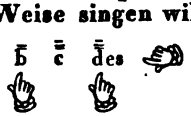
Kaum hat es Zeit gehabt, sich in diese Nothwendigkeit zurecht zu finden, als ihm, unmittelbar mit dem

Digitized by Google

Anfange des folgenden (5.) Tactes, schon wieder eine neue, und noch unerwartetere, Harmonieenfolge geboten wird, durch das Auftreten des Zusammenklanges [B $\bar{\bar{d}}$es], welchen die Oberstimme dadurch herbeiführt, dass sie, nachdem unmittelbar vorher ihre tieferen Schwestern:

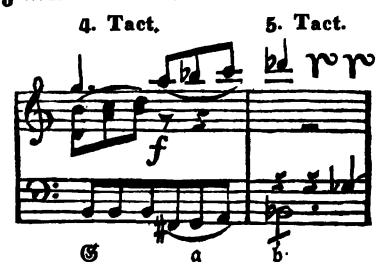


gesungen hatten, ihrerseits nun plötzlich eine, jener ganz widersprechende Weise singen will:



Das Gehör, welches schon beim Erscheinen des b̄ statt h̄, Mühe gehabt, sich dasselbe zu erklären und zu motiviren, weis sich noch weniger jetzt auch noch gar den Zusammenklang [B $\bar{\bar{d}}$es] deutlich zu erklären. —

Der Zusammenhang namentlich mit dem folgenden (6.) Tacte zeigt indessen, dass der befragliche Zusammenklang wirklich als weicher b-Dreiklang, und zwar



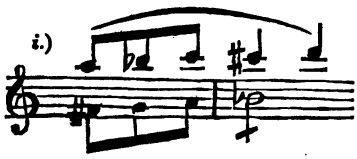
als tonische Harmonie von *b*-moll gemeint ist, und demnach eine Ausweichung aus dem kaum entstandenen *g*-moll in die (von *C*-dur, von *c*-moll, von *G*-dur, und von *g*-moll weit entfernte, § 180) Tonart *b*-moll auf sich hat, — und zwar durch ein ganz unvorbereitetes Auftreten der Harmonie *b*: 1 unmittelbar nach dem weichen g-Dreiklang als *g*: 1, übrigens ebenfalls blos in nur zwei, sehr weit von einander entfernten Tönen.

(§ 180.)

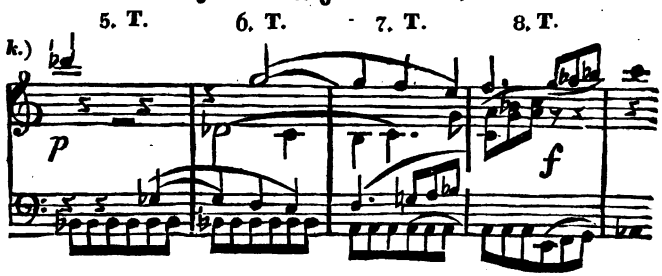
Digitized by Google

§ [11].

Vielleicht mögte das Gehör sich die Annahme, nun auch noch dieser weiteren Ausweichung, etwa dadurch ersparen, dass es das $\bar{\bar{d}}$es der ersten Violine für $\bar{\bar{c}}$is, und somit als halbtönigen Durchgang zu einem etwa darauf folgenden $\bar{d}$, erklärte.



Allein auch diese Annahme wird eben so wenig bestätigt, als die früher erwähnte Annahme des $\bar{\bar{a}}$is statt $\bar{b}$; denn es folgt kein $\bar{\bar{d}}$, vielmehr bleibt die Phrase der Oberstimme mit jenem $\bar{\bar{d}}$es geschlossen, indess der Bass



mit seinem wiederholten B dieselbe Formel wie die des ersten und der folgenden Tacte, ganz auf dieselbe Weise wie dort, nur in einer um eine Stufe tieferen Tonart, von neuem einleitet, und der ganze Verlauf der Tacte 1, 2, 3, 4 sich, um einen Ton tiefer, wiederholt — (nur mit dem einzigen Unterschiede, dass im neunten Tacte die erste Violine nicht zu $\bar{\bar{c}}$es, sondern zu $\bar{\bar{c}}$ schreitet, welches Letztere dem Gehöre ungleich weniger befremdlich ist, als ihm im fünften Tacte das $\bar{\bar{d}}$es gewesen war.)

§ [12].

Durch die vorstehende Analyse der vorliegenden Stelle, deren Verständnis dem bis hierher vorgerückten

Digitized by Google

(§ 225.) Leser jetzt keine Schwierigkeit mehr darbieten wird, habe ich das (vom Ende des § 225 her rückständige) Versprechen einer Analyse ihres modulatorischen Ganges gelöset. Dieselbe wird aber noch klarer werden durch nachfolgende Betrachtung ihrer melodischen oder Stimmen-Verflechtung.

2.) *Durchgangtöne.*

§ [13].

Die zweite Hinsicht, in welcher die befragliche Stelle eigens Bemerkenswerthes und zum Theil Auffallendes darbietet, bilden mehre darin vorkommende Durchgangtöne.

(§ 360, 361, 362, 363, 408.) Es ist jedoch Alles was in dieser Hinsicht bemerkenswerth erscheint, bereits in den §§ 360, 361, 362, 363, 408 des gegenwärtigen Bandes entwickelt worden, welche Stellen ich hier der Reihe nach wieder nachzulesen bitten muss, (vorstehend Seite 68, 71, 72, 73 und 136 der gegenwärtigen dritten Aufl.)

3.) *Querstände.*

§ [14].

Auch in der durch vorstehende Ueberschrift angedeuteten Hinsicht, ist die befragliche Stelle einigermasen bemerkenswerth. Wir betrachten sie in dieser Beziehung in den §§ 492, 493, 494, 495, und können hier einsweilen nur darauf hinweisen.

(§ 492, 493, 494, 495.)

4.) *Parallele Stimmenfortschreitung.*

§ [15].

Das Letzte, was wir an dem zu besprechenden Satze eigens bemerkenswerth finden, besteht endlich

Digitized by Google

darin, dass zweimal zwei Stimmen in der Entfernung einer Secunde parallel neben einander einherschreiten; in welcher Hinsicht wir uns, zumal da es nicht besonders erheblich ist, gleichfalls im Voraus nur auf unsern § 500 beziehen können. (§ 500.)

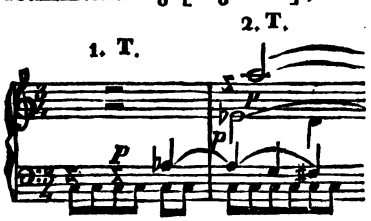
3.) *Uebersicht der grammaticalen Construction der Stelle im Ganzen.*

§ [16.]

Nachdem wir nun, in den vorstehenden einzelnen Abtheilungen, die zu besprechende Stelle mit Rücksicht auf einzelne Kapitel der Tonsatzlehre durchgangen, bleibt uns übrig, sie nunmehr in Beziehung auf alle diese Rücksichten **zusammengenommen** und auf ihr **Zusammenwirken**, wiederholt und von vorne herein zu durchgehen.

§ [17.]

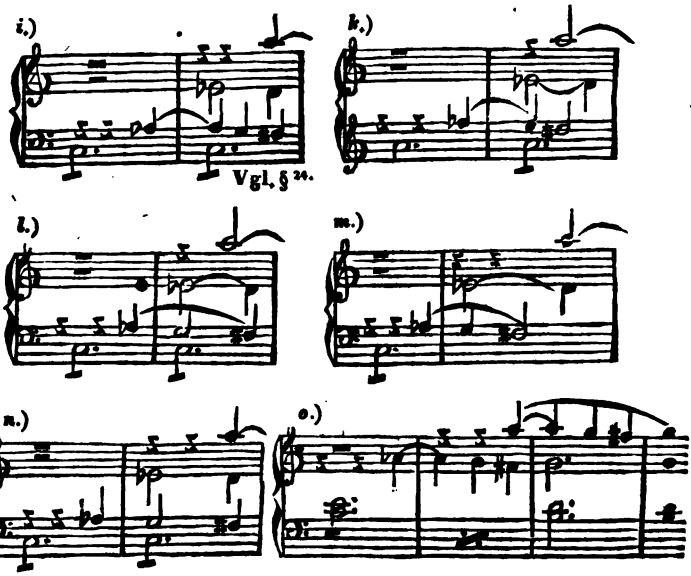
Das Erste was, beim Anhören der Stelle, dem Gehöre bedeutend herbe erscheint, ist im zweiten Tacte der Zusammenklang [c g $\bar{e}$s $\bar{\bar{a}}$]; und zwar liegt



das Befremdliche in dem Zusammentreffen mehrer in den vorstehenden Paragraphen berührten Umstände: dem querstandartigen Eintritte des $\bar{\bar{a}}$ in der Oberstimme (§ 493), neben welchem der, mit diesem $\bar{\bar{a}}$ und mit (§ 493.) dem c der Bassstimme zu gleicher Zeit anschlagende, unvorbereitete Durchgangton g (§ 361 u. 362), und (§ 361, 362 der dadurch entstehende Zusammenklang [c g $\bar{e}$s $\bar{\bar{a}}$], das Gehör doppelt befremdet. (Siehe vorstehend § [4] und [5].) (§ [4], [5].)

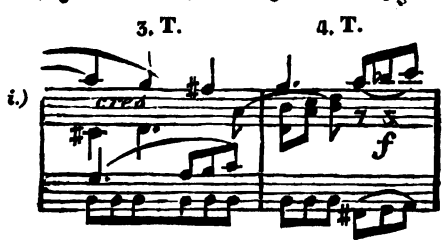
Digitized by Google

Dass das Befremdliche hauptsächlich in dem Zusammentreffen der erwähnten Umstände liegt, wird dadurch einleuchtend, wenn man den Satz so verändert, dass jene Umstände wegfallen, z. B. etwa folgendermasen



§ 18.

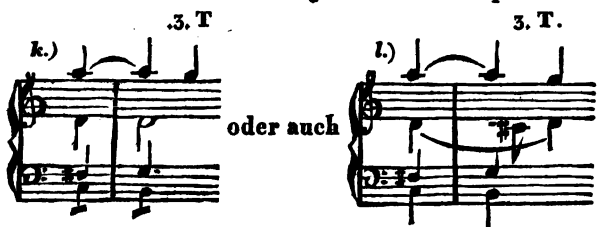
Das Zweite, was dem Gehöre befremdlich erscheint, ist, gleich beim Anfange des folgenden (dritten)



Tactes der Zusammenklang [H g cis a]. Wohl ist das Erscheinen der G-Harmonie dem Gehöre hier völlig willkommen und seiner Erwartung völlig gemäss

Digitized by Google

(vorstehend § [6]); allein diese Zufriedenheit des Gehöres erscheint durch das, in der zweiten Stimme erklingende, c̄is wieder gestört. Gerne würde es sich gefallen lassen, dass in der Oberstimme dem Grundtone ḡ die, durch das ā des vorhergehenden Tactes vorbereitete, Nebennote ā vorangefügt ist, indess in der dritten Stimme die Grundnote g selbst erklingt (§ 360, 361); nicht dieses, nicht die Nebennote ā ist es, was die Befriedigung des Ohres stört; — sondern das c̄is ist es, wie gleich daraus zu sehen, dass der Zusammenklang seine ganze Herbheit verliert, wenn man statt dieser Nebennote gleich ihre Hauptnote setzt. (§ [6].) (§ 360, 361.)



Vergl. § [25].

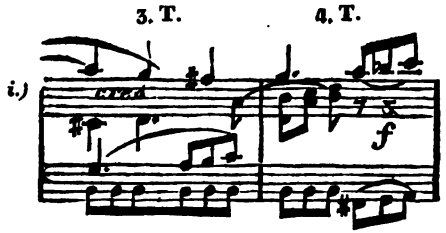
Jenes c̄is, als Nebennote des zur G-Harmonie gehörigen Tones d̄, welches, als frech hervortretende Wechselnote, seiner Hauptnote d̄ während der Dauer eines ganzen Viertels die gute Zeit wegnimmt (§ 354), und überdies auch mit den harmonischen Tönen H und g zu gleicher Zeit angeschlagen wird (§ 362, 363), kommt besonders grade hier dem Gehöre ungelegen, welches, nach der erst unmittelbar vorher erlittenen Beunruhigung, jetzt wohl gern einen schlichten, oder gleichwohl einen mit dem Vorhalt ā behafteten, G-Accord, aber nicht auch noch dieses erwartet hätte, dass, statt des zur Harmonie gehörigen Tones d̄, sich auch noch dieses c̄is eindrängen und ihm grade die erste Zeit, grade das Eintreten der erwünschten G-Harmonie, vergällen und in den Zusammenklang [H g c̄is ā] verwandeln werde, welcher nicht einmal einen Scheinaccord bildet (§ 407, 408.) (§ 354.) (§ 362, 363.) (§ 407, 408.)

§ [19].

In eben demselben (dritten) Tacte ertönt, in der dritten Stimme, zu dem im Basse angeschlagenen vier-

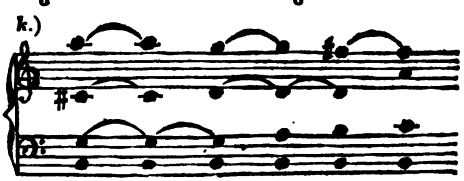
Digitized by Google

ten Achtel H, (welches nicht der Grundton, nicht Quinte, sondern die Terz der Grundharmonie ist
(§ 361.) § 361,) zugleich der Nebenton a, als Durchgang zu h, und beide Töne werden gleichzeitig miteinander
(§ 363.) angeschlagen (§ 363).



Und in demselben Augenblicke, wo jenes a zu seiner Hauptnote übergeht, geht auch schon wieder die Oberstimme vom Grundtone $\bar{g}$ in den Durchgangton $\bar{fis}$ über, und zugleich mit diesem $\bar{fis}$ werden auch die Töne H und h, (Terz der Grundharmonie) in den bei-
(§ 363.) den unteren Stimmen neuerdings angeschlagen. (§ 363).

Noch klingt jenes durchgehende $\bar{fis}$ fort, als, beim letzten Achtel dieses Tactes, noch zwei weitere Durchgangtöne, $\bar{c}$ und $\bar{a}$, hinzutreten, und zwar Letzteres als Durchgang zu $\bar{h}$. Zu diesen drei harmoniefremden Tönen [$\bar{c}$, $\bar{a}$ und $\bar{fis}$] wird ebenfalls wieder die Grund-
(§ 361, 363.) terz H im Basse neu angeschlagen (§ 361, 363), so dass das Gehör also, während der sechs Achtelnoten dieses Tactes, folgende Zusammenklänge nacheinander hört:



Unmittelbar darauf erscheinen, im folgenden (vierten) Tacte, beim zweiten Achtel, wieder die Durchgänge $\bar{a}$ und $\bar{c}$ zugleich, zu welchen der Bass immer wieder die Grundterz H von Neuem anschlägt.

§ 20.

Die zweite Hälfte eben dieses (vierten) Tactes bietet uns wieder zwei Besonderheiten dar: die

Digitized by Google

(von § [7] bis [9] erwähnte) Verwandlung der grossen G-Harmonie in eine kleine g-Harmonie, durch das in der Oberstimme wenig motivirt (§ [9]) auftretende $\bar{b}$ statt $\bar{h}$, — und zugleich den querstandartigen Eintritt eben jenes $\bar{b}$ in der Oberstimme gegen das eben erst in den allen anderen Stimmen erklungen habende $\bar{h}$. (§ 494). (§ 7-9.) (§ 9.) (§ 494.)

§ [21].

Endlich bietet der Uebergang von diesem vierten Tacte zum folgenden, durch das Auftreten des Zusammenklanges [B $\bar{d}$es], — das im § [10] erwähnte, wenig motivirte und daher befremdliche Nacheinanderfolgen der Tonarten *g* ♯ *b*. —

Dass sodann von hier an die ganze Phrase der ersten vier Tacte sich in den vier folgenden gleichlautend, nur in der um eine Stufe tieferen Tonart, wiederholt, ist bereits (§ [11] am Ende) angemerkt. (§ [11].)

6.) *Betrachtung der rhetorischen Bedeutung der Stelle.*

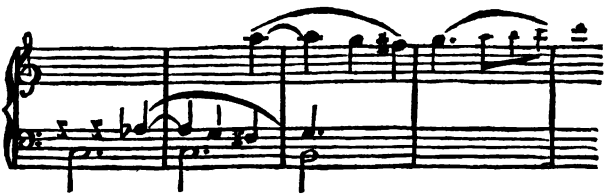
§ [22].

Nachdem wir die befragliche Stelle bis hierher blos aus dem Gesichtspuncte ihrer grammaticalen Bildung betrachtet, bleibt uns noch übrig, dieselbe von der Seite der darin liegenden rhetorischen Durchführung, von der Seite der vom Tonsetzer dabei angewandten rhetorischen Phrasen und deren Ineinanderkettung, zu betrachten; eine Betrachtung, welche uns erst Aufschluss darüber geben wird, warum Mozart diese oder jene der bis hierher erwähnten, zum Theil wirklich merklich herben, Besonderheiten nicht vermeiden konnte, oder auch zu vermeiden verschmähte, und warum er von den vielen vortrefflichen Rathschlägen, mit welchen ihm die Kritiker, zur Verbesserung der Stelle, so emsig beispringen, keinen einzigen hat benutzen mögen — (ja, auch keinen der vorstehend § [17], [18], erwähnten. —) (§ [17], [18].)

Digitized by Google

§ [23.]

Die der ganzen Stelle zum Grunde liegende Intention war nämlich unverkennbar folgende Nachahmung:



wo nämlich der Gesang der am Ende des ersten Tactes eintretenden Stimme (der Altviole),

as - as - g - fis - g

von der um einen Tact später eintretenden Oberstimme (der ersten Violine),

$\bar{a}$ - $\bar{a}$ - $\bar{g}$ - $\bar{f}$is - $\bar{g}$

um eine Octave (Doppeloctave) höher, von Note zu Note, nur mit der einzigen Ausnahme nachgeahmt wird, dass der erste Ton der 1. Violine nicht, wie der der Mittelstimme, as, sondern $\bar{a}$s ist, so dass also in der Oberstimme der Schritt vom ersten Tone $\bar{a}$, zum zweiten, $\bar{g}$ herab, ein grosser Secundenschritt ist, indess der der Altviole von as zu g herab ein kleiner gewesen war, wodurch also die Nachahmung nicht ganz treu ist. — (Die Ursache warum in der Oberstimme $\bar{a}$ statt $\bar{a}$s steht, ist ganz erklärbar: weil, wollte man der Oberstimme $\bar{a}$s geben, im Augenblicke, wo in der Mittelstimme fis erklingt, der Zusammenklang [c fis $\bar{a}$s], — man betrachte ihn aus dem Gesichtspuncte eines wirklichen, oder eines Scheinaccordes (§ 91 *B*, oder § 407, 408) — gar wenig wohlklingend sein würde; — indess der Zusammenklang [c fis $\bar{a}$] auf einen ganz natürlichen Wechseldominantaccord (§ 201) hinweiset.

(§ 91, 407, 408.)

(§ 201.)

§ [24.]

Bei näherer Betrachtung des im vorigen § abgebildeten Satzes findet man aber, dass sich, zwischen den

Digitized by Google

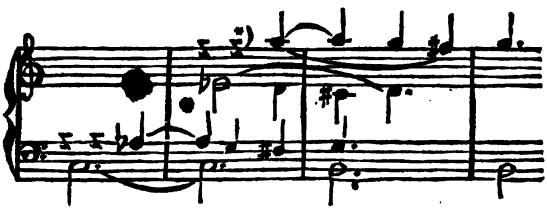
sich solchergestalt nachahmenden zwei Melodieen, auch noch eine dritte nachahmende Stimme einschieben lässt, welche nämlich, um eine Viertelnote später als das as der Altviole eintretend, die Melodie derselben

as - as - g - fis - g,

um eine Quinte höher:

es - es - d - cis - d,

ganz getreu nachahmt:



nur hier mit dem Unterschiede, dass, indess der Eintritt dieser neuen Mittelstimme (der 2. Violine) nicht wie der der beiden anderen, auf dem letzten Tacttheile anhebt und, synkopirend, auf dem schweren ersten Tacttheile des folgenden Tactes liegen bleibt, sondern umgekehrt auf dem schweren ersten Tacttheil anhebt und auf dem folgenden leichteren liegen bleibt, (eine Verschiedenheit, welche die Kunstsprache *imitatio per thesin et arsin* nennt, mit deren schwerfälliger Explication ich jedoch die Leser wenigstens hier nicht belasten will.)

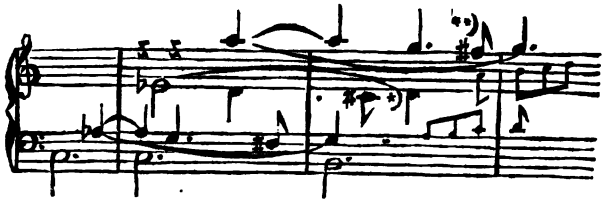
§ [26].

Dass durch das Einschalten dieser neuen nachahmenden Stimme und zwar durch das in derselben vorkommende cis, im 3. Tacte die bereits (§ [18], [19]) erwähnte Härte herbeigeführt wurde, musste dem Tonsetzer unerheblich scheinen, weil er sonst leicht, (§ [18], [19].)

*) Vergl. § [17], Fig. *i*.

Digitized by Google

durch eine geringe Veränderung der Melodieen, die ganze Härte hätte beseitigen können:



*) Vergl. § [18], Fig. *l*.
**) Vergl. § [19], zweiter Absatz.

§ [26].

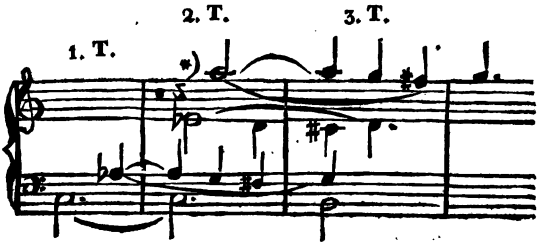
Auf die bis hierher erwähnte Weise waren also drei sich nachahmende Stimmen gewonnen; es blieb aber, ausser dem, dass die Nachahmungen, wie schon (§ [23], [24].) erwähnt (§ [23], [24]), nicht gänzlich buchstäblich treu sind, noch die weitere Ungleichheit übrig, dass der Melodie der Altviole die der 2. Violine um Eine Viertelnote später nachfolgt; dieser Melodie der 2. Violine folgt aber die erste Violine erst um zwei Viertelnoten später; — oder mit anderen Worten: die Eintritte der Altviole und der 2. Violine sind um Einen Tacttheil (um Ein Viertel) von einander entfernt, — die der 2. Violine und der ersten aber um zwei.

Es konnte wünschenswerth erscheinen, eine grössere Gleichheit der Entfernung dieser Eintritte herbeizuführen, — die 1. Violine eben so bald nach der 2. Violine eintreten zu lassen, wie diese nach der Altviole eingetreten war.

Zu diesem Zwecke die ganze Melodie der 1. Violine um eine Viertelnote früher anfangen und so fortfahren zu lassen, ging freilich nicht an; — aber gewissermasen oder, wenn man so sagen will, gleichsam zum Schein, liess sich eine Gleichheit der Entfernungen der Eintritte dadurch erreichen, dass man blos den ersten Ton $\overline{a}$ um die Dauer einer Viertelnote rückwärts verlängerte:

Digitized by Google

wo dann allerdings eine jede der imitirenden Stimmen ihren Gesang grade um eine Viertelnote später als die andere anfängt:



*) Vergl. § [17], Seite 218.

nur dass, durch diese Verlängerung des ersten Tones der Oberstimme, die buchstäbliche Treue der Nachahmung freilich in einem anderen Stücke wieder vermindert wird, — und dass überdies, durch das frühere Eintreten des $\bar{a}$ unmittelbar nach dem as der Altviole, die im § [17] erwähnte Härte hervortritt, — welche (§ [17].) Zufälligkeiten aber der Tonsetzer lieber übersehen, als die Idee aufgeben wollte, das Eintreten einer jeden Stimme um eine Viertelnote später als die vorhergehende, möglichst durchzusetzen. **)

**) Hier wäre wohl der Ort, Etwas über die, von Herrn Prof. *Fétis* am oben angeführten Orte geltend gemachte Behauptung zu sagen: dass die Ursache der Herbheit der befraglichen Stelle in der Nichtbeobachtung der von ihm aufgestellten Maxime liege: dass bei Nachahmung in der Quinte und Quarte zwischen dem zweiten und dem dritten Eintritte allemal eine, ja zwei, Zeiten oder gar Tacte mehr liegen müssten, als zwischen dem ersten und dem zweiten, (*„que „dans une imitation qui se fait alternativement à la quinte et „à la quarte, il doit toujours y avoir un ou deux temps, „et quelquefois une ou deux mesures de plus entre la se„conde et la troisième entrée qu'entre la première et la se„conde." Revue mus. Tom. V. Juillet 1829, pag. 603, — Traité du contrepoint et de la fugue, Liv. 1, p. 75, § 119,*) — eine Maxime, gegen welche dem Hrn. *Fétis* bereits in der Leipz. allg. mus. Ztg. v. 1831, Nr. 6, S. 81 ziemlich gewichtige Einwendungen und noch viel gewichtigere Notenbeispiele vorgehalten worden sind.

Allein die ganze Maxime, (deren Erörterung ich für meine, nun hoffentlich bald beendigt werden könnende,

Digitized by Google

§ [27].

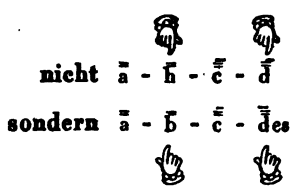
Wollen wir übrigens fortfahren, den Fortgang der befraglichen Stelle noch weiter aus dem Gesichtspuncte der Imitation zu betrachten, — was jedoch von hier an nur noch in kürzeren Andeutungen geschehen mag; — so sieht man den weiteren Fortgang der Melodie der Altviole

a - h - c̄ - d̄

durch die, der Altviole fortwährend um eine Viertelnote auf dem Fusse nachfolgende, 2. Violine nachgeahmt, — jedoch von hier an nicht mehr in der Entfernung einer Quinte, sondern in der Octave:

ā - h̄ - c̄ - d̄,

worauf dieselbe Melodie, zwei Viertelnoten später, auch in der Oberstimme wiederholt wird, nur aber



Lehre vom doppelten Contrapuncte etc. etc. erspare, wo selbst sie, so weit sie wahr ist, sich überaus einfach als eine sich von selbst verstehende Folge aus bekannten Dingen auflösen wird,) — die ganze Maxime, sag' ich, so wie die dagegen aufgebrachten Einwendungen, sind für die Stelle, auf welche sie hier angewendet werden sollten, gänzlich unpassend, welches man augenblicklich einsehen wird, sobald man sich nur erinnern will, dass ja hier, wie vorhin (§ [26]) erwähnt, gar keine wirkliche, sondern nur scheinbare gleiche Entfernung der Eintritte vorhanden ist und, der Wesenheit nach, die Imitation in der Oberstimme mit dem *dritten* Viertel des 3. Tactes anfängt!! und auch fortwährend der Altviolstimme keineswegs zwei, sondern durchweg drei Viertelnoten, (oder einen ganzen Tact) später nachfolgt! — also in der Wesenheit wirklich *un temps de plus entre la seconde et la troisième entrée qu'entre la première et la seconde.* —

§ [26].)

Digitized by Google

dieses aus dem Grunde, weil der Tonsetzer es nun einmal durchsetzen wollte, die Phrase der bisherigen vier Tacte gleich mit dem folgenden Tacte in der um eine Stufe tieferen Tonart *b*-moll zu wiederholen. (§ [11] am Ende.) (§ [11].)

7.) *Schlusswort.*

§ [28].

Dieses sind die vorzüglichsten Eigenheiten, welche sich unserer Beobachtung in so wenigen Tacten vereint darbieten.

Dass die Zusammenhäufung so vieler Besonderheiten auf Einmal das Gehör befremdet, und lebhaft befremdet, läugnet kein hörender Mensch. — Worin das Befremdliche liegt? durch welcher Umstände Zusammentreffen es bewirkt wird? und durch welche Intentionen es motivirt und herbeigeführt worden? haben wir durch die vorstehende Analyse erkennen gelernt; — was die technische Theorie thun konnte, hat sie hiermit gethan.

Ob diese Gesammtheit herber Zusammenklänge und Nacheinanderklänge die Grenzen von Herbheit, welche dem Gehöre zu bieten wohlgethan ist, etwa überschreite? oder nicht überschreite? — diese Frage ist durch all die vorstehenden Erörterungen freilich nicht kategorisch entschieden, aber doch wohl aufklärend beleuchtet worden. (Dass ich an all die Regeln, aus welchen, wie im Eingange erwähnt, der Eine die Regelwidrigkeit, und der Andere grade die Regelrechtheit der Stelle demonstrirt, — sammt und sonders nicht glaube, darüber habe ich mein Glaubensbekenntnis bereits mehrmal abgelegt.)

Das musikalisch gebildete Gehör allein hat hier als Richter letzter Instanz zu entscheiden, und in dieser Hinsicht hat bereits ein höchster Richter zu Gunsten der Stelle entschieden, ich meine das Ohr

Digitized by Google

eines *Mozart*, welcher diese Quartette, als das Beste, was er vermogte, seinem besten Freunde und Vorbilde *Jos. Haydn* als Tribut dankbarer Verehrung widmete.

Was übrigens mein Gehör angeht, so bekenne ich offen, dass es bei Anklängen wie diese, sich nicht behaglich befinden kann; — ich kann auch dieses, den Dummen und Missgünstigen zum Trotz, unverholen aussprechen, weil ich glaube, auch das stolze Wort aussprechen zu dürfen: ich weiss Was ich an meinem Mozart liebe.

Ende des dritten Bandes.

Digitized by Google

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

von

Gfr. Weber,

des hessischen Ludewigsordens Ritter erster Classe, Doctor honorarius, Ehrenmitglied der Königl. schwedischen Akademie in Stockholm, des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, u. s. w.

Dritte,

neuerdings überarbeitete Auflage.

Vierter Band,

enthaltend

die §§ 467 bis 587; mit Notentafeln 51 bis 65.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

in MAINZ, PARIS und ANTWERPEN.

1830-1832.

Digitized by Google

Hofbuchdruckerei Theodor v. Zabern in Mainz.

Digitized by Google

Uebersicht

des

Inhaltes der vier Bände der Theorie des reinen Satzes.

ERSTER BAND.

(§ I - C, und § 1 - 118.)

Allgemeine Musiklehre. (§ 1 - c.)

Erstes Vorkapitel. Begriff von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst. (§ 1 - xi.)

Zweites Vorkapitel. Beschreibung unseres Tonsystemes. (§ xii - xlvi.)

Drittes Vorkapitel. Rhythmik. (§ xlvii - c.)

THEORIE. (§ 1 - 578.)

Erste Abtheilung. Tonreihen, als solche betrachtet. (§ 1 - 46.)

Zweite Abtheilung. Harmonieenlehre. (§ 47 - 118.)

Digitized by Google

ZWEITER BAND.

(§ 119 - 312.)

Dritte Abtheilung. Tonart. (§ 119 - 183.)
Vierte Abtheilung. Modulation. (§ 184 - 225.)
Fünfte Abtheilung. Harmonieenschritte. (§ 226-288.)
Sechste Abtheilung. Modulatorische Gestaltung der Tonstücke. (§ 289 - 312.)

DRITTER BAND.

(§ 313 - 466.)

Siebente Abtheilung. Auflösung. (§ 313 - 342.)
Achte Abtheilung. Durchgang. (§ 343 - 456.)
Neunte Abtheilung. Andere harmoniefremde Töne. (§ 457 - 466.)

VIERTER BAND.

(§ 467 - 587.)

Zehnte Abtheilung. Springende Stimmenführung. (§ 467 - 496.)
Eilfte Abtheilung. Parallele Stimmenführung. (§ 497 - 558.)
Zwölfte Abtheilung. Contrapunctische Uebungen. (§ 559 - 578.)

Anhang. Antike Tonarten. (§ 579 - 587.)

Digitized by Google

Besonderes Inhaltverzeichnis

des

VIERTEN BANDES.

Zehnte Abtheilung.

Springende Bewegung.

§ 467-496.

I.) *Deren Werth und Unwerth überhaupt.* § 468-474.

II.) *Nähere Betrachtung der verschiedenen Arten von Sprüngen.* § 475-496.

A.) Sprungmessung. § 476-483.

B.) Sprünge der Bassstimme. § 484-489.

C.) Querstände. § 490-496.

Eilfte Abtheilung.

Werth der verschiedenen Parallelbewegungen.

§ 497-538.

I.) *Primenparallelen.* § 498.

II.) *Secundenparallelen.* § 499, 500.

III.) *Terzenparallelen.* § 501, 502.

IV.) *Quartenparallelen.* § 503, 504.

V.) *Quintenparallelen.* § 505-544.

A.) Aufzählung der verschiedenen Arten. § 506-521.

1.) Eigentliche, wirkliche oder offenbare. § 506-508.

a.) In streng paralleler Richtung. § 507.

b.) In nicht strengparalleler. § 508.

Digitized by Google

2.) Uneigentliche oder verdeckte. § 509-521.
a.) Durch Pausen unterbrochene. § 510.
b.) Brechungsquinten. § 511, 512.
c.) Accentquinten. § 513.
d.) Quinten durch harmoniefremde Töne verdeckt. § 514.
e.) Uebersprungsquinten. § 515, 516.
f.) Einschiebequinten. § 517, 518.
g.) Gegenbewegungsquinten. § 519.
h.) Ohrenquinten. § 520.
3.) Weiterer Ueberblick. § 521.

B.) Werth oder Unwerth der parallelen Quintenfortschreitung. § 522-539.
1.) Grundsatz. § 523.
2.) Folgen. § 524-539.
a.) Quinten in vielstimmigem Satze. § 524.
b.) In Haupt-, in Nebenstimmen. § 525.
c.) Verdoppelungsquinten. § 526, 527.
d.) Quinten zwischen harmonischen, und harmoniefremden Tönen. § 528.
e.) Gleiche, ungleiche. § 529.
f.) Verdeckte oder uneigentliche. § 530-539.
a.] Durch Pausen unterbrochene. § 531.
b.] Brechungsquinten. § 532.
c.] Accentquinten. § 533.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdeckte. § 534.
e.] Uebersprungsquinten. § 535.
f.] Einschiebequinten. § 536.
g.] Gegenbewegungsquinten. § 537.
h.] Ohrenquinten. § 538.
g.) Schlussbemerkung. § 539.

C.) Art und Mittel, Quinten zu vermeiden. § 540-543.

D.) Quintenregister der Orgel. § 544.

VI.) *Sextenparallelen.* § 545.

VII.) *Septenparallelen.* § 546.

VIII.) *Octavenparallelen.* § 547-558.

A.) Aufzählung. § 548-556.
1.) Wirkliche. § 548.
2.) Verdeckte. § 549-556.
a.) Durch Pausen getrennte. § 549.
b.) Brechungsoctaven. § 550.
c.) Accentoctaven. § 551.
d.) Durch harmoniefremde Töne verdeckte. § 552.
e.) Uebersprungsoctaven. § 553.
f.) Einschiebeoctaven. § 554.
g.) Gegenbewegungsoctaven. § 555.
3.) Weiterer Ueberblick. § 556.

Digitized by Google

B.) Werth oder Unwerth. § 557.
1.) Grundsatz.
2.) Folgen.
a.) Octaven in vielstimmigem Satze.
b.) In Haupt-, in Nebenstimmen.
c.) Verdoppelungsoctaven.
d.) Verdeckte.
a.] Durch Pausen unterbrochene.
b.] Brechungsoctaven.
c.] Accentoctaven.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdeckte.
e.] Uebersprungsoctaven.
f.] Einschiebeoctaven.
g.] Gegenbewegungsoctaven.
e.) Schlussbemerkung.
C.) Art und Mittel, Octavenparallelen zu vermeiden. § 558.

Zwölfte Abtheilung.

Winke zur Uebung im reinen Satze.

§ 559-578.

I.) *Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen.* § 559-576.
A.) Wenn die zu wählenden Harmonieen vollständig nach unserer Bezeichnungsart gegeben sind. § 560.
B.) Wenn zwar die Grundaccorde, nicht aber auch deren Sitz und Angehörigkeit beigeschrieben ist. § 561.
C.) Wenn die zu wählenden Zusammenklänge nur durch Generalbassziffern angezeigt sind. § 562-575.
1.) Beschreibung der gemeinüblichen Generalbassschrift. § 563-574.
2.) Anwendung der Generalbasssschrift auf unsere contrapunctischen Uebungen: — Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine oder mehre andere zu setzen, wenn die gegebene generalbassmässig signirt ist. § 575.
D.) Eine, oder mehre Stimmen, zu einer, oder mehren gegebenen zu setzen, wenn die zu wählenden Harmonieen gar nicht eigens angedeutet sind. § 576.
II.) *Eine gegebene Harmonieenfolge in Stimmen auszusetzen.* § 577.
III.) *Einen Satz, ohne irgend etwas Gegebenes, zu finden.* § 578.

Digitized by Google

Inhalt des IV. Bandes.

Anhang.

Ueber antike Musik; insbesondere alte, griechische, oder Kirchentonarten. § 579-587.

Digitized by Google

Zehnte Abtheilung.

Springende Bewegung.

§ 467.

Wir hatten im ersten Bande, bei der Erwähnung der sprungweisen Fortschreitung einer Stimme, über den Werth oder Unwerth solcher Bewegungsart nur sehr Weniges sagen können, weil nämlich hierbei gar Vieles auf die im Augenblick eines Sprunges stattfindende Harmonie und Harmonieenfolge und andere ähnliche, uns damal noch nicht bekannt gewesene Dinge ankommt.

Nachdem diese Letztere nunmehr abgehandelt ist, sehen wir uns im Stande, in die Lehre von dem Werth oder Unwerthe der sprungweisen Stimmenführung einzugehen.

I.) *Werth und Unwerth der springenden Bewegung im Allgemeinen.*

§ 468.

Was den Charakter und den Werth oder Unwerth der springenden Bewegung überhaupt angeht, so haben wir schon (§ 42 im ersten Bande) angemerkt, dass die stufenweis fortschreitende Bewegung die einfachste, natürlichste und fliessendste, und diejenige ist, deren ununterbrochenen Faden das Gehör am leichtesten verfolgen kann, indess eine Stimme, welche sich in Sprüngen bewegt, eine grössere Aufmerksamkeit des Gehöres, wenn es ihr auf ihrem Wege folgen will, in Anspruch nimmt. (§ 42.)

Digitized by Google

Es ergiebt sich hieraus, dass die sprungweise Stimmenbewegung, wenn gleich nicht an sich selbst durchaus unrecht, doch nicht überall gleich gut und gleich zweckmässig ist.

Und eben daraus, eben aus dem erwähnten eigenthümlichen Charakter der sprungweisen Stimmenfortschreitung, wird sich nunmehr die Antwort auf die Frage ergeben, wo und wann solche Bewegung gut — wo übel angebracht sei.

Diese Antwort besteht in nachstehenden Folgesätzen.

§ 469.

Da ein in der Bewegung einer Stimme vorkommender Sprung den Faden derselben allemal gewissermasen unterbricht, so ist hierauf allerdings da Rücksicht zu nehmen, wo man ein recht eben fortlaufendes, recht ununterbrochen zusammenhängendes, gleichsam ebenes Einherschreiten der Stimmen beabsichtet, oder mit anderen Worten, wo das ununterbrochene Verfolgen des Fadens für das Gehör von Interesse sein kann; und in diesen Fällen ist es allerdings zweckmässig, sich überall mehr der stufenweis gehenden, als der springenden Bewegung zu bedienen.

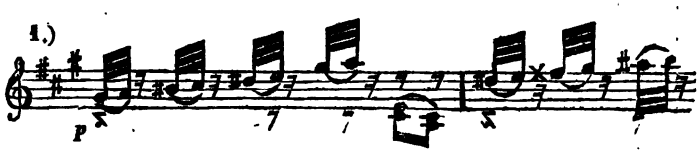
Die eben bemerkte Rücksicht fällt aber da von selber hinweg, wo der Faden der Melodie schon ohnedies mehr oder weniger abgebrochen ist. Darum ist also

Fürs Erste ein, wenn auch dem Gehöre schwer zu verfolgender Sprung einer Stimme, alsdann unbedenklich, wenn ein Einschnitt oder Ruhepunct der musikalischen Phrase daswischen liegt. Denn, wo ein solcher stattfindet, wo also der Faden

Digitized by Google

des Sinnes ohnedies mehr oder weniger abgebrochen wird, da ist es für das Gehör nicht mehr von wesentlichem Interesse, den Faden einer jeden Stimme vom Ende des einen Abschnittes zum Wiederanfange des folgenden genau verfolgen zu können, und es kann ihm daher nicht störend erscheinen, wenn eine Stimme, welche beim Schluss eines Abschnittes diese oder jene Note angab, beim Anfange des folgenden eine andere, vielleicht sehr entfernt davon gelegene ergreift, und also während des Einschnittes einen Sprung macht.

Das so eben Bemerkte gilt sowohl von grösseren Ruhepuncten, als auch bis selbst auf allerkleinste Abschnittchen herab. So ist z. B. auf Taf. 51 in Fig. 1 Taf. 51, F. 1.



der Sprung der Oberstimme von $\bar{a}$ zu $\bar{dis}$ herab unbedenklich, wegen des dazwischen liegenden Einschnittes. — Und aus ähnlichem Grunde sind auch die übrigen in eben dieser Stimme vorkommenden Sprünge untadelhaft. — Es bilden nämlich hier je zwei Noten zusammen jedesmal gleichsam ein kleines, von dem Vorhergehenden, und Nachfolgenden, durch kleine Einschnitte einigermasen abgesondertes Glied. Wenn nun die Oberstimme im ersten Tact einen übermässigen Secundensprung von $\bar{a}$ zu $\bar{his}$, und im zweiten von $\bar{e}$ zu $\bar{fisis}$, macht, so pflegt ein solcher übermässiger Secundensprung zwar, wie wir späterhin bemerken werden, dem Gehöre sonst wohl etwas auffallend zu sein. Allein er ist es hier nicht, und zwar darum, weil zwischen dem $\bar{a}$ und dem $\bar{his}$, so wie zwischen dem $\bar{e}$ und $\bar{fisis}$, ein kleiner Einschnitt liegt.

Digitized by Google

§ 470.

Aus ähnlichem Grund ist auch diejenige Sprungbewegung unbedenklich, wo, bei stimmiger Brechung, die brechende Stimme, von dem Tone der einen gebrochenen, an dem der anderen, hin- und herspringt. Auch solche Sprünge empfindet das Gehör nicht als anstössige Unterbrechung des Fadens, wenn nur die gebrochenen Stimmen an sich selber fliessend
2. sind. So bewegt sich z. B. in Fig. 2,

2.)

die brechende Stimme überall in lauter Sprüngen; allein die durch diese eine brechende vorgestellt werdenden drei gebrochenen schreiten überall nur diatonisch gehend, nicht springend fort, und die springende brechende stellt mithin drei nicht springende vor. Die Stimmenführung ist daher, sofern man den Satz als Brechung dreier Stimmen betrachtet, vollkommen fliessend; welches hier um so mehr hinreichend ist, da die Stimmigkeit der Brechung hier sehr entschieden
(§ 27.) hervorleuchtet. (Vergl. § 27.)

Eben dies lässt sich leicht auf die Sprungbewegung der brechenden Stimmen in den Beispielen auf der
T.5,F.59*n-q*. Notentafel 5 des 1ten Bandes Fig. 59 *n* – *q*, und Fig.
60-76. 60 – 76 anwenden.

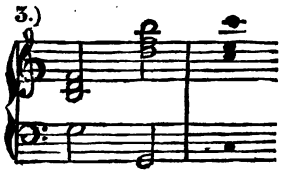
§ 471.

Ferner sind in der Regel diejenigen Sprünge dem Gehöre sehr leicht fasslich, welche von einem Intervalle der zum Grunde liegenden Harmonie zu einem anderen Intervalle derselben Harmonie geschehen; weil nämlich, so lang

Digitized by Google

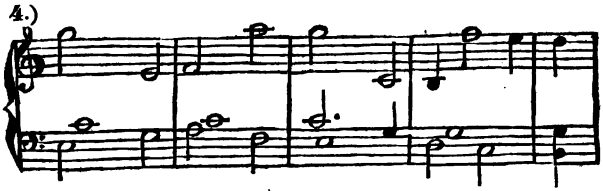
eine Harmonie im Gehöre liegt, diesem auch alle Intervalle derselben gegenwärtig sind, und es ihm daher nicht schwer fallen kann, einer Stimme zu folgen, welche in ein solches, ihm schon gegenwärtiges Intervall springt. So springt z. B. in Fig. 3 3.

3.)



die Oberstimme von der Septime f der Grundharmonie *G*: V⁷, in die, um eine ganze Undecime davon entlegene Terz h eben derselben Harmonie; eben so die zweite Stimme (der Alt, § 14) aus der Quinte, eine (§ 14.) Decime aufwärts in die Septime, der Tenor aus der Terz in die Quinte, indess der Bass einen Octavensprung vom Grundtone g zu dessen Unteroctave G herab macht. — Von ähnlicher Art sind die Sprünge in Fig. 4, 4.

4.)



so wie überhaupt auch die meisten Sprünge einer brechenden Stimme; z. B. sämmtliche aufwärts gehende Sprünge in Fig. 5. (Vergl. § 26, 27.) 5. (§ 26, 27.)

5.)

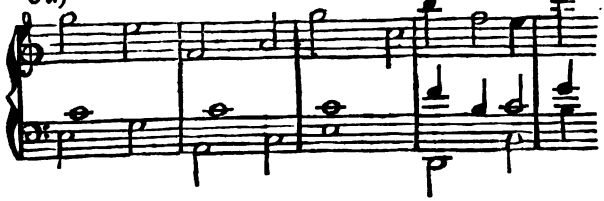
Minder leicht wird es dem Gehöre, einer Stimme zu folgen, welche in dem Augenblick, wo ein Harmo-

Digitized by Google

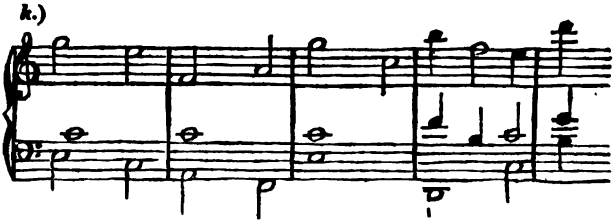
niveauschritt geschieht, aus einem Intervalle der bisherigen Harmonie, in eines der neu auftretenden springt. — Aus diesem Grunde sind in

6 *i*, *k*. Fig. 6 *i* und *k*

6 *i*.)



k.)

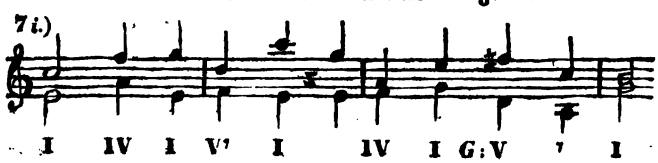


die Sprünge der Oberstimme von $\bar{e}$ zu $\bar{f}$, von $\bar{a}$ zu $\bar{\bar{g}}$, von $\bar{c}$ zu $\bar{h}$, und von $\bar{e}$ zu $\bar{\bar{d}}$, dem Gehöre höchst unangenehm, — und eben so holpernd im Basse die von c zu A, von F zu e, und von da zu D, und wieder zu c; — indess die anderen Sprünge, (von $\bar{g}$ zu $\bar{e}$, von $\bar{f}$ zu $\bar{a}$, von $\bar{g}$ zu $\bar{\bar{c}}$, u. a. m.), welche in Augenblicken, wo die Harmonie liegen bleibt, von einem Intervalle derselben zum anderen geschehen, durchaus nichts An-

4. stössiges haben, wie wir auch schon bei obiger Fig. 4 gesehen, woselbst eben die Sprünge, und zwar zum Theil noch vergrössert, vorkommen.

7 *i*, *k*. Aus ähnlichem Grunde sind auch Fig. 7 *i* und *k*

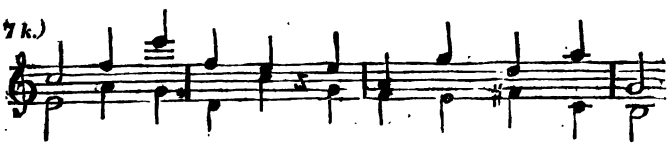
7 *i*.)



Digitized by Google

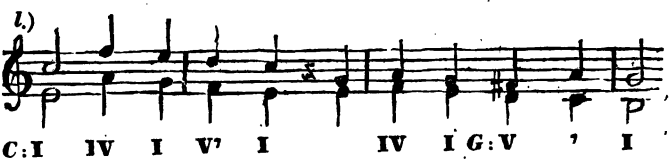
7 k.

7 k.)



so ungeschmeidig, in Vergleichung gegen *l.* *l.*

l.)

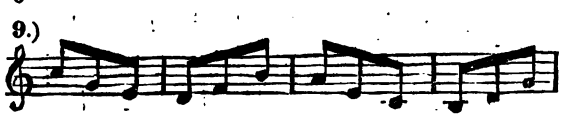


Auch in obiger Fig. 5 sind die Sprünge von $\bar{e}$ zu h, 5.
und von $\bar{f}$ zu $\bar{c}$ herab, Sprünge in Intervalle neuer Harmonieen, und darum ist die Stimmenführung hier nicht ganz so leicht fasslich und glatt, als die bei Fig. 8. 8.

8.)

(Vergl. § 26, 27, 321), woselbst diese Sprünge (§ 26, 27, 321.)
ganz vermieden sind. — Auf ähnliche Art sind auch
in Fig. 9 9.

9.)



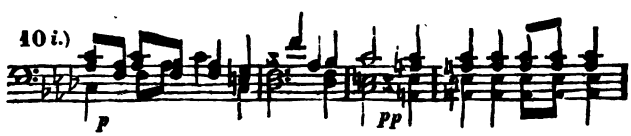
der brechenden Stimme die Sprünge im Augenblicke
des Harmonieenwechsels (vergl. Fig. 2,) erspart. 2.

§ 472.

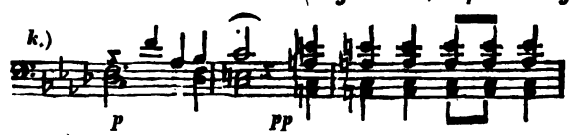
Ebenfalls aus der Natur der Sache folgt die weitere Bemerkung, dass dem Gehöre das Verfolgen des Fadens einer Stimme, welche von einem Intervalle der bisherigen Harmonie in eines der neu auftretenden springt, alsdann doppelt schwer wird, wenn der Har-

Digitized by Google

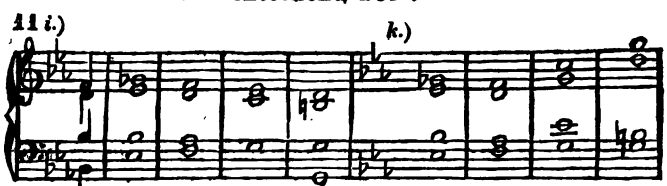
monicenschritt an sich selbst eine minder gewöhnliche, dem Gehör also wenig geläufige, vielleicht gar etwas herbe Folge ist; weil dieses alsdann schon Mühe genug hat, dem Gange der Modulation zu folgen, und es daher billig ist, es nicht im nämlichen Augenblick auch mit schwer zu verfolgender Stimmenführung zu bemühen, sondern ihm vielmehr das Auffassen des ungewöhnlichen Harmonieenschrittes durch möglichste Fasslichkeit der Stimmenführung zu erleichtern und zu versüssen. Wie sehr eine und dieselbe Harmonieenfolge, z. B. eine an sich ungewöhnliche Ausweichung, durch mehr oder weniger leicht fassliche Stimmenführung dem Gehöre bald verbittert, bald versüsst werden kann, zeigt unter Anderem die Vergleichung der Harmonieenfolge *f* : V♯*a* : 1 in Fig. 10*i*, *k*. 10*i* mit *k*, —



Vergl. 2. Bd. Taf. 12. Fig. 197.



11*i* so wie auch die nachstehend bei *i*



Vergl. 2. Bd. Taf. 12, *Fig. 204*; — *Taf. 19, Fig. 238, T. 24.*

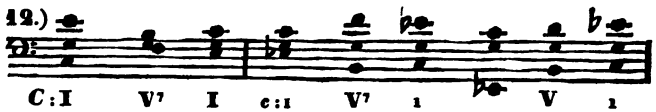
vorkommende ungewöhnliche Harmonieenfolge *es* : ° VII♯ *c* : 1, welche bei sprungweiser Stimmenführung, etwa

Digitized by Google

wie bei *k*, ganz ungeniessbar wäre. (Vergl. 2ter B. §. 241, No. 3.) (§ 241.)

Im Gegentheil aber sind diejenigen Sprünge weit weniger bedenklich, welche bei sehr gewöhnlichen Harmonieenschritten, und etwa in ein Intervall einer an sich selber sehr gewöhnlichen, sehr häufig vorkommenden und also dem Gehöre schon an sich sehr geläufigen, Harmonie geschehen. So sind z. B. Sprünge in ein Intervall eines Hauptvierklanges beim Harmonieenschritte selten auffallend, zumal wenn dieser ein leitereigener, und also der dem Gehöre nah liegende Dominantaccord der bisherigen Tonart ist; z. B.

12.)



12.

oder auch bei einer Ausweichung, wenn der Hauptvierklang wenigstens einer nahe liegenden, nicht gar zu fremden Tonart angehört, Fig. 13. 13.

13.)

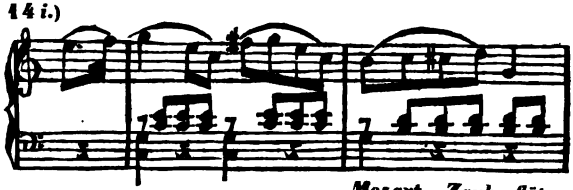
§ 473.

Gleichfalls aus dem schon mehr angeführten Grunde, ist es auch natürlich, dass der Sprung einer Stimme zu einer harmoniefremden Note, in der Regel minder natürlich und fliessend ist, als der zu einem harmonischen Tone. — Jedoch kommt es auch hier wieder sehr auf Umstände an, und namentlich darauf, ob der harmonische Ton, an welchen der

Digitized by Google

durchgehende sich anschliesst, selber ein dem Gehöre
14 ü nah liegender Ton ist, oder nicht. In Fig. 14 *i*

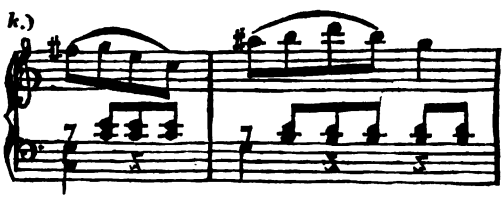
14 *i.*)



Mozart, Zauberflöte.

ist der Sprung der Oberstimme von $\bar{c}$ zum Durchgangtone $\bar{f}$is hinauf darum leichtfasslich, weil in diesem Augenblicke das $\bar{g}$, zu welchem das $\bar{f}$is Nebenton ist,
k. schon sehr im Gehöre liegt. Bei *k*

k.)



hingegen wäre der Sprung von $\bar{c}$ zu $\bar{a}$is als Nebenton des Tones $\bar{h}$, darum doppelt beschwerlich, weil ein Sprung zu $\bar{h}$ selbst schon nicht im Gehöre liegen würde, um so viel weniger also ein Sprung in einen Nebenton dieses $\bar{h}$.

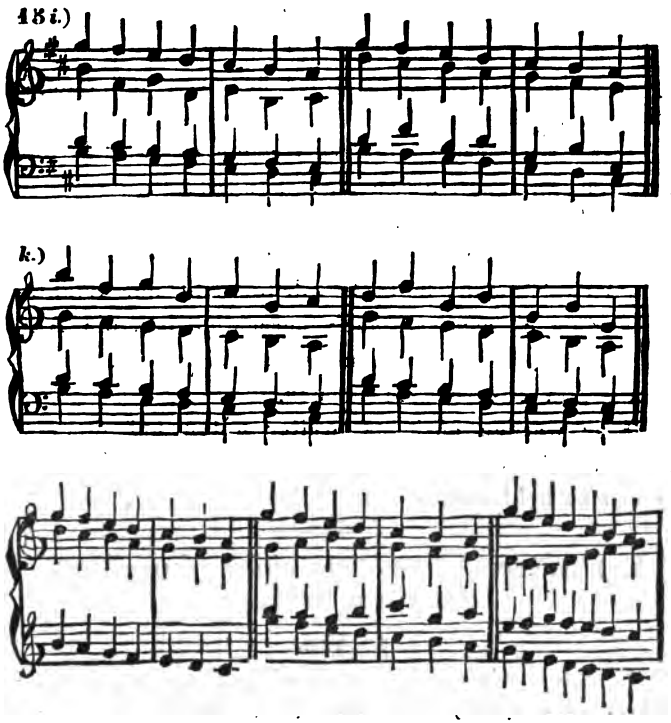
§ 474.

Die springende Bewegung schickt sich ferner grösstentheils **besser für Haupt-, als für Nebenstimmen**; indem das Verfolgen des Fadens einer Nebenstimme nicht nur schon an sich selber dem Gehöre schwerer fällt, als das Verfolgen einer Hauptstimme, sondern Letztere auch ein grösseres Recht haben, die grössere Aufmerksamkeit des Gehöres, welche das Verfolgen eines Sprunges erfodert, in Anspruch zu nehmen. Aus diesem Grunde kommen denn auch z. B. in sogenannten Bravourstellen, in Concerten u. dgl.

Digitized by Google

nicht selten gewaltige Sprünge der Haupt- oder sogenannten Principalstimme vor, welche an solchem Platze denn auch, jedenfalls in so fern technisch tadelfrei sind, als das Gehör den Faden einer solchen springenden Fortschreitung schon darum leichter verfolgen mag, weil seine Aufmerksamkeit nun doch einmal auf diese Stimme vorzugweise gerichtet ist.

Nur selten kommen daher Fälle vor, wo man eine etwas ungefällige und nicht zu vermeidende Sprungbewegung lieber in minder bemerkbare Mittelstimmen versteckt, als dass man sie in einer mehr ins Gehör fallenden äusseren, oder sonstigen Hauptstimme hören lässt. So fallen z. B. in Fig. 15*i* 15*i*.



Digitized by Google

die Sprünge der zweiten Stimme gar nicht auf, weil man sie in dieser Mittelstimme nicht recht bemerkt: bei *k* hingegen, wo die beiden oberen Stimmen ihre Rolen tauschen, und die erste eben die Sprünge macht, welche zuvor die Mittelstimme gleichsam heimlich und unbemerkt gethan hatte, fallen eben dieselben weit fühlbarer und unangenehmer auf, als zuvor der Fall gewesen. — Allein solche Fälle, wo die Sprungbewegung einer Mittelstimme dem Gehöre nur darum nicht auffällt, weil es überhaupt auf den Gang dieser Mittelstimme zu achten versäumt, sind eben darum nur einzelne, und nicht einmal wirkliche Ausnahmen von dem allgemeinen Grundsatze, dass das Gehör, welches stets so viel wie möglich den Faden aller Stimmen soll verfolgen können, immer leichter und lieber die springende Fortschreitung einer äusseren und Hauptstimme, als die einer Mittelstimme verfolgt.

15 *k*.

Aus eben diesem letzteren Grunde ist es insbesondere vorzüglich auch der Bassstimme erlaubt, sich häufig in Sprüngen zu bewegen, weil nämlich der Bass, als äussere Stimme, immer in gewissem Grade eine Hauptstimme, und als solche nicht nur leichter zu verfolgen, sondern auch berechtigt ist, die Aufmerksamkeit des Gehöres mehr, als eine blose Mittelstimme, in Anspruch zu nehmen.

Wir werden übrigens weiter unten auf die Betrachtung der Sprungbewegung des Basses noch einmal eigens zurückkommen.

II.) *Nähere Betrachtung einiger besonderen Arten von Sprüngen.*

§ 475.

Nachdem wir vorstehend den eigenthümlichen Charakter der springenden Bewegung einer Stimme im

Digitized by Google

Allgemeinen betrachtet, wenden wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit noch auf die Betrachtung einiger besonderen Arten, wie und wo solche Sprungbewegung vorkommt.

A) *Sprungmessung.*

§ 476.

Wir haben bei den vorstehenden Betrachtungen die Sprünge nicht gemessen, nicht eigens auf die Grösse des Sprunges, d. h. nicht darauf gesehen, über welchen Zwischenraum, Intervall, hinausgesprungen werde, ob der Sprung gross, oder klein — ob er z. B. ein Terzensprung, und zwar ein grosser, oder ein kleiner, übermässiger, oder verminderter, — ein Quarten-, Quinten-, oder Sextensprung, oder was sonst für einer sei.

Aber auch dieses verdient allerdings eine Beachtung; denn es ist gewiss, dass Sprünge von gewissen Intervallen zuweilen etwas Eigenes, dem Gehöre gewissermasen Auffallendes, an sich haben.

Die Beachtung der verschiedenen Arten von Sprüngen nach der Grösse und Beschaffenheit des Intervalles oder Zwischenraumes zwischen dem Tone, von welchem, und dem zu welchem gesprungen wird, kann man allenfalls Sprungmessung nennen.

Man bemerkt in dieser Hinsicht Folgendes.

Fürs Erste ist es natürlich, dass grosse, weite Sprünge z. B. Decimen-, Quindecimen-Sprünge u. dgl. das Nachfolgen des Gehöres, in der Regel, mehr erschweren, als Sprünge von nur geringen Intervallen, z. B. blose Terzensprünge. Grosse Sprünge haben gleichsam etwas Gewaltsames, wogegen kleine sich in der Regel viel gemässigter ausnehmen.

Digitized by Google

Ich sage: in der Regel; denn freilich ist in manchem Fall ein Sprung über ein geringes Intervall dem Gehöre weit auffallender, als mancher weit grössere. Es hängt dieses von der eigenthümlichen Beschaffenheit des Intervalles ab.

In dieser Hinsicht ist der allerunbedenklichste Sprung, der, von einem Ton in seine Octave oder Unteroctave; denn ein solcher ist eigentlich nur ein Sprung von einem Tone in denselben Ton, nur in einer anderen Octave, nur eine Wiederholung desselben Tones in verjüngtem oder in vergrössertem Massstabe. Ein Octavensprung ist, obgleich dynamisch, d. h. nach der Zahl der dazwischen liegenden Stufen, ein ziemlich grosser, doch, harmonisch betrachtet, eigentlich so gut wie kein Sprung.

§ 477.

Dagegen haben manche Sprünge von weit geringerem Umfange zuweilen etwas Besonderes, mehr Auffallendes, man mögte sagen Herbes, Schneidendes, gleichsam Widriges an sich. Z. B. Fortschreitungen einer Stimme durch ein übermässiges Intervall, (wozu man denn auch den sogenannten *tritonus*, die grosse, sogenannte übermässige Quarte, zählt,) — dann die verminderte Terz, die verminderte Quarte, die grosse Septime, und noch mehre andere, welche bald dieser, bald jener Theorist bald verbietet, bald erlaubt.

In der That findet man unter jeder Gattung solcher Sprünge welche, die dem Gehör anstössig, und, man kann sagen, bestimmt unangenehm und widrig klingen, — aber auch andere, welche, ohne grade unangenehm zu sein, nur etwas Eigenes, Schneidendes, Herbes, Besonderes und Auffallendes haben, — und wieder

Digitized by Google

andere, welche sich ganz und gar nicht auffallend ausnehmen. — Auch hier kann also ein ins Allgemeine dahin gesprochenes Gesetz: „solche Sprünge sind verboten," nicht gegründet, nicht wahr sein.

Diese Ueberzeugung begründet sich noch mehr, wenn wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten, welche ungemein wesentliche Verschiedenheit unter den verschiedenen Beispielen jeder Classe stattfindet. Es scheint noch keinem Theoristen eingefallen zu sein, zu denken, auf wie viele wesentlich verschiedene Arten z. B. ein grosser, kleiner, verminderter oder übermässiger Secunden-, Terzen-, Quartensprung, u. s. w., in einer Ober-, Mittel-, oder Unter-, Haupt-, oder Nebenstimme, während der Dauer dieser, oder jener Harmonie einer harten, oder weichen Tonart, — oder in dem Augenblicke dieses oder jenes der im § 227 (§ 227.) berechneten 6888 verschiedenen, mehr oder weniger natürlichen oder auffallenden, leitereigenen, oder vollkommen oder mehr oder weniger unvollkommen ausweichenden Harmonieenschrittes, und zwar von diesem oder jenem Intervalle der einen Harmonie, zu diesem oder jenem der anderen, hinauf, oder herab, unter diesem, oder jenem Zusammentreffen dieser, oder jener der, im 2ten Band (§ 241 bis 243) und 4ten (§ 241-243.) Bd. (§ 469 bis 475) aufgezählten, oder so mancher (§ 469-475.) anderen, gar nicht vollständig aufzuzählen möglichen Umstände, u. s. w., vorkommen könne. — Ich mögte es nicht unternehmen, die Anzahl solcher verschiedenen möglichen Secundenfortschreitungen einer Stimme, und dann eben so auch aller möglichen grossen, kleinen, verminderten und übermässigen Terzen-, Quartenfortschreitungen, u. s. w., auch nur oberflächlich aufzuzählen, noch weniger mögte ich den Werth oder Unwerth einer jeden derselben prüfen; aber wahrlich am allerwenigsten es wagen, über solche wahrhaft unermessene Zahl wesentlich verschiedener Melodieenschritte, mit so wenigen anmasenden Worten abzusprechen, wie z. B.: „Uebermässige Secunden-, oder Quartenfortschreitungen einer Stimme sind verboten" u. s. w.

Digitized by Google

Darum, und mit der wiederholten Ueberzeugung, dass da, wo eine wahre allgemeine Regel entweder nicht existirt, oder wenigstens bis jetzt von mir und Anderen noch nicht entdeckt worden, es besser ist, sich mit zwar nur einzelnen, aber doch nicht unwahren Bemerkungen zu begnügen, als allgemein sprechende und eben darum unwahre Regeln aufzustellen, — darum, sage ich, will ich mich damit begnügen, über diese verschiedenen Gattungen von Sprüngen blos folgende, freilich nicht erschöpfende Bemerkungen zu machen.

§ 478.

Das sprungweise Fortschreiten einer Stimme durch
(§ 477.) Zwischenräume der im § 477 erwähnten Grösse ist dem Gehöre nicht selten auffallend, gleichsam herbe und einschneidend, und zuweilen sogar widrig, unangenehm und übelklingend; und in diesem letzteren Falle sind sie freilich in der Musik, in der Kunst des Wohlklanges, zu vermeiden.

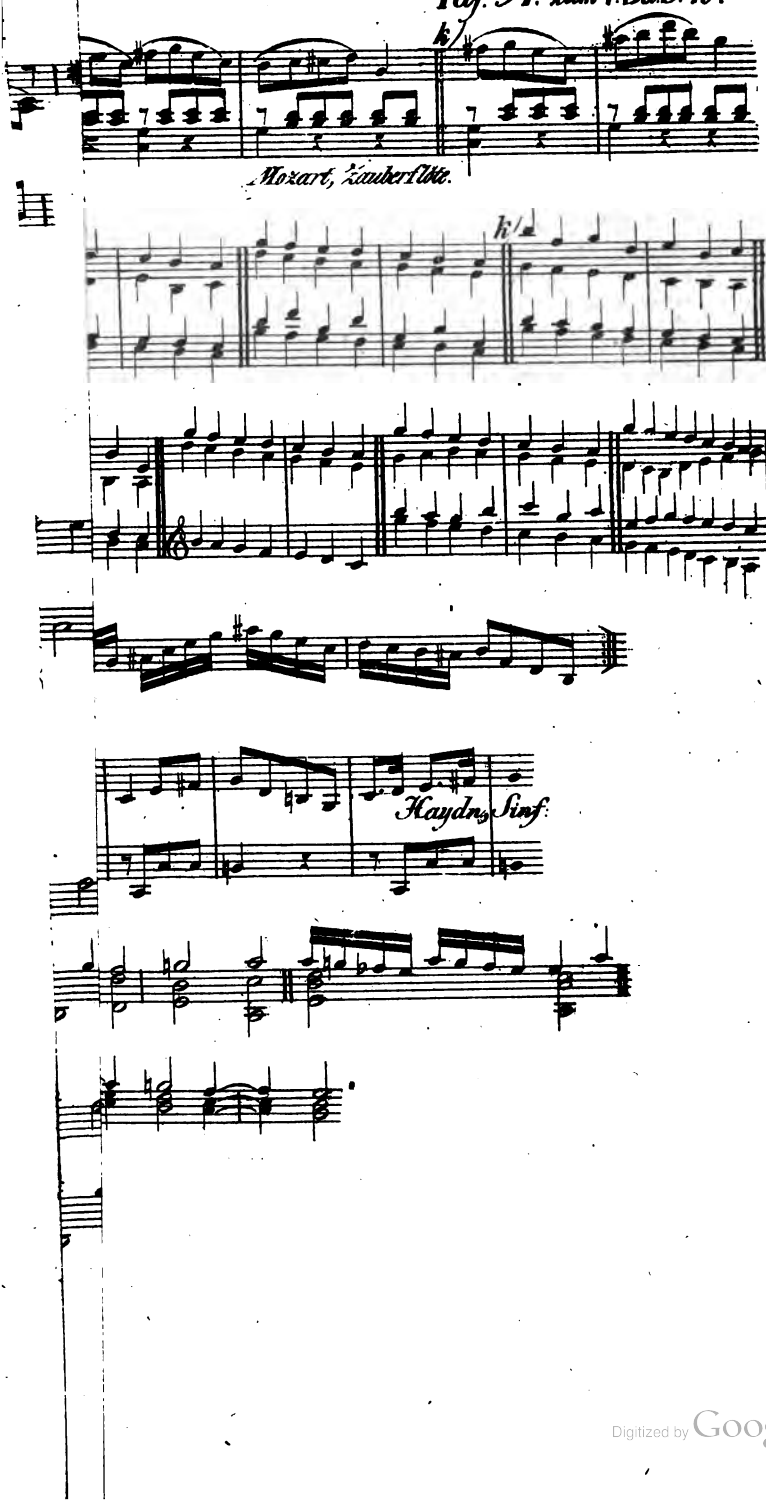
So pflegen z. B. schon übermässige Secundensprünge etwas ziemlich Befremdendes an sich
16-19. zu tragen, wie z. B. auch aus Fig. 16 bis 19 zu ersehen ist; und wir haben schon in der achten Abtheilung erwähnt, dass dies nicht selten eine Veranlassung zu nothwendiger Annäherung eines Durchgangtones an seinen Hauptton giebt, ja zuweilen auch sogar dazu, den Nebenton vom Haupttone weiter zu entfernen als er, der natürlichen Tonleiter nach, von ihm entfernt ist.

§ 479.

Es ist dies auch bei der einen Gattung mehr, als bei der anderen der Fall, und diese Verschiedenheit findet sich sogar zwischen solchen Gattungen, deren eine nur die Umkehrung der anderen ist. So sind z. B.
20 *k*, 21 *k*. die übermässigen Sextensprünge in Fig. 20 *k* und 21 *k*

Digitized by Google

Taf: 51. zum 4. Bd. S. 16.



Digitized by Google

Digitized by Google

herber, als die verminderten Terzensprünge in Fig. 20*i* und 21*i*. — Eben so findet man kleine Quintensprünge gewöhnlich minder herbe, als grosse Quartensprünge, 20*i*, 21*i*.

verminderte Septimen weniger herbe, als übermässige Secunden,

u. dgl.

§ 480.

Aber eben das Schneidende und Herbe, was manchem Stimmensprunge der erwähnten Art anklebt, kann dem Tonsetzer oft auch als willkommenes Kunstmittel dienen, etwa um gewisse eigene Arten von Empfindungen auszudrücken. So tragen z. B. in Fig. 20 bis 23, die verschiedenen Sprünge allerdings das Ihrige mit dazu bei, dem Satze den Anstrich schmerzhafter Empfindung zu geben; — in gleicher Absicht sind in Fig. 24 mehre Sprünge dieser Art gehäuft; — und ähnlicher Zweck scheint in Fig. 25 Voglern geleitet zu haben. — Auch in Fig. $23^1/_2$ wird die Harmonieenfolge 20-23. 24. 25. $23^1/_2$.

b: VI ≠ *es*: VI ≠ *b*: I

dadurch ausnehmend gehoben und in einem überaus neuen Lichte dargestellt, dass, indem die Harmonie Ces in nicht verwechselter Lage erscheint, die Bassstimme von ges zu ces, und von da, mittels eines grossen Quartensprunges, zur eigentlichen Quinte der b-Harmonie hinaufspringt.

Digitized by Google

(§ 16, 17.) 57. Wahrscheinlich sind auch in der schon im ersten Bande in den §§ 16 u. 17, Fig. 57 erwähnten Stelle aus einer Hummel'schen Messe, im ersten Tacte, die übermässigen Secundenfortschreitungen, c̄cs-d̄, und zu gleicher Zeit d̄-c̄cs, so wie im 6ten Tacte die verminderte Septime c̄cs-d̄, u. dgl., mit Vorbedacht gesetzt.

§ 481.

(§ 469-478.) Bei sämmtlichen Sprüngen dieser Gattung kommt übrigens sehr Vieles auf das Zusammentreffen mehrer oder weniger der in den §§ 469 bis 475 aufgeführten, so wie auch anderer, in der Folge noch erwähnt werdender, günstigeren oder ungünstigeren Umstände an, durch welche eine und dieselbe Art von Sprung bald sehr fühlbar gemildert, bald auch verbittert werden kann.

Namentlich wird das Gehör der springenden Fortschreitung bei *mässiger, oder langsamer Bewegung*, leichter und bequemer folgen können, als bei sehr schneller, so dass also bei langsamer Bewegung mancher Sprung wohl angeht, welchen, bei geschwinder Bewegung zu verfolgen, dem Gehöre schwer fallen würde.

§ 482.

(§ 477.) Auch ist insbesondere in Ansehung der Führung von Singstimmen zu bemerken, dass diese, ihrer natürlichen Beschaffenheit nach, schon überhaupt mehr zur stufenweisen, als zu springender Fortschreitung geeignet, insbesondere Sprünge durch Intervalle der im § 477 erwähnten Art nicht leicht, und darum nicht immer gut, zu treffen pflegen, weshalb es rathsam ist, in Ansehung der Singstimmen, im Gebrauche solcher Sprünge behutsamer zu sein, als bei Instrumentalstimmen.

Digitized by Google

§ 483.

Ich beschränke mich auf die vorstehenden wenigen Bemerkungen. Wer von meinen Lesern ein Mehres und Besseres suchen mag, der versuche es in anderen Autoren zu finden, welche freilich sämmtlich das beneidenswerthe Talent besitzen, diesen Gegenstand in weit wenigeren Paragraphen, oder auch wohl, mit wahrhaft meisterlicher *assurance*, sogar in wenigen Zeilen abzufertigen, aber ebendarum freilich in solchen wenigen Zeilen, natürlicher- und nothwendigerweise viel mehr Unwahres sagen, als in all meinen vielen Zeilen zusammengenommen, hoffentlich nicht zu finden sein wird. Man sehe diese Lehre z. B. in Kirnberger's Kunst des reinen Satzes 1ter Bd. 9ter Abschnitt, — Marpurg's Handbuch beim Generalbass, III. Thl. 6ter Abschn. § 5 flgg., — Türk's Generalbass § 53, u. a. m., — oder im Fux, im Albrechtsberger, in Vögler's, in Koch's Schriften, in Reicha's *Traité d'Harmonie*, und *Traité de la Mélodie*, — kurz in allen unseren Autoren. —

Anmerkung.

So hat z. B. auch J. G. Schicht (in s. Grundregeln der Harmonie) die ganze Lehre von sprungweiser Stimmenbewegung in einem einzigen Paragraphen von fünf Zeilen abgefertigt: „§ 10. Alle übermässigen Intervalle — und der „Sprung der grossen Septime, sind — verboten. Die über„mässige Tertie — ist in der Melodie gänzlich verboten." — Dass dem nicht also sei, wie hier geschrieben steht, haben mehre unter den oben angeführten Beispielen bewiesen, obgleich freilich die von Hrn. Schicht angeführten sechs Beispiele zum Theil sehr holpernd klingen. Mich wundert deshalb, dass er zu mehren dieser Sätze, welche er doch als Beispiele von verbotenen Fortschreitungen anführt, und namentlich zu dem Beispiele Fig. 23 1/4, doch wieder beigeschrieben hat, sie seien zuweilen erlaubt. Auch den Widerspruch des allgemeinen Verbotes mit der Erlaubtheit des Einzelnen abgerechnet, — mögte ich, wollte ich einmal so streng sein wie Hr. Schicht, wenigstens den ebenerwähnten Satz, auch bei langsamer Bewegung, nicht billigen; — allerwenigstens käme es erst sehr darauf an, welche Harmonieen solcher Melodie (*sit venia verbo*) unterlegt würden. Wenn er übrigens zu dem Exempel 23 1/5 (in Betreff der übermässigen Quintensprünge c - gis und d - ais) beischreibt, dieselben seien im Aufsteigen wohl, im Absteigen aber nicht zu dulden, so ist dies nur hier darum wahr, weil die Töne gis und ais hier als Subsemitonien erscheinen, welche freilich

23 1/4.

23 1/5.

Digitized by Google

zunächst aufwärts nach ā und f̄ streben, und von welchen nicht füglich zu c̄ oder d̄ heruntergesprungen werden kann, (es wäre
23 1/6. denn etwa wie in Fig. 23 1/6); nicht aber liegt der Grund zunächst darin, dass ein übermässiger Quintensprung abwärts überhaupt übler klänge als aufwärts, wovon das Gegentheil schon
23 1/6. selbst aus der eben erwähnten Fig. 23 1/6 hervorgeht. — Ein Gleiches gilt von dem grossen Septimensprung, u. a. m.

Von verminderten Intervallen sagt Herr Schicht nichts, als: „Da sie" (hier meint er die übermässigen Intervalle) „in der Umkehrung zu verminderten werden, welche leichter zu singen sind, so können sie" (er meint die verminderten) „auch erlaubt werden."

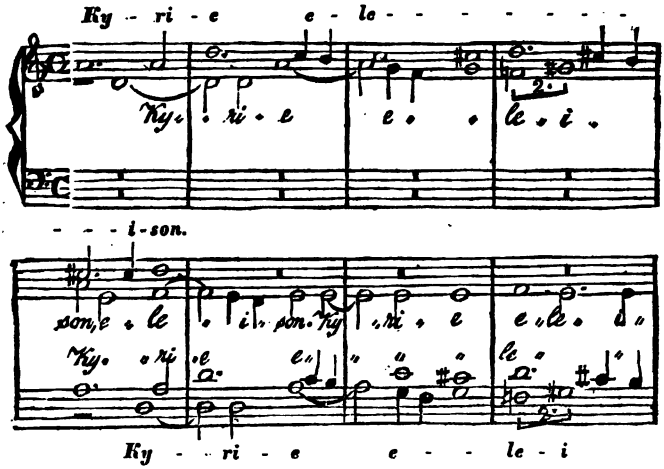
Uebrigens pflegt in der Lehre von solchen Melodieensprüngen bei den Tongelehrten wieder ganz besonders die beliebte technische Distinction zwischen der strengen, und der sogenannten freien Schreibart, zu spucken; indem die gelehrten Herren meinen, die Sache damit abgethan zu haben, wenn sie lehren: solche Fortschreitungen seien im sogenannten strengen oder Kirchenstyl durchaus verboten, in der sogenannten freien Schreibart aber, unter der Firma von Ausnahmen oder Licenzen, (d. h. also von Erlaubnissen,) erlaubt. So sagt z. B. von übermässigen Secunden Fr. Gius. Paolucci, in seiner *Arte pratica di contrappunto, Venez. 1765 T. I. Pg. 121*, in der Anmerkung (a): „*Nello stile a Cappella, et nello stile rigo-*
„*roso non è permesso il procedere in questa forma, anzi se non*
„*è per qualche espressione di parola, ovvero per qualche anda-*
„*mento non è lecito ne pur in altro stile usar simil progresso,*
„*essendo fuori dell' ordine della Scala naturale,*" — (?) — „*nella*
„*quale s'ascende, o si discende per Tuoni, e Semituoni, e non*
„*per un Tuono e mezzo*" ....; „*onde ogni volta che si farà tal*
„*progresso, sarà per licenza!*" (— Man spreche also nur jedesmal dazu: „*avec votre permission!*") —

Nachdem ich einmal meine Meinung von solcher Unterscheidung der verschiedenen Style schon herausgesagt habe,
(§ 99, Anm., § 107, Anm.) (I. B. § 99, Anm., § 107, Anm.), äussere ich mich über derartige nichtige Verbote ein für allemal in der Technik nicht mehr ausführlicher.

Dass es übrigens schon zu Paolucci's Zeiten einen Theoretiker gab, welcher von solchem Aberglauben frei war, beweist *Don Ant. Eximeno's* Buch: *Dell' origine e delle regole della Musica, Roma 1774, Part. I, Lib. III, Cap. 8, art. 4, Pag. 265 seq.*, wo der Verfasser, (freilich nur gelegenheitlich eines, in Pergolesis „*Stabat mater*" vorkommenden, kleinen Septensprunges ēs-d̄es,) ausruft: „*Ed eccovi confer-*
„*mato il principio, che non vi è salto alcuno di sua na-*
„*tura contrario alle regole di armonia: certo è che*
„*il salto di Settima riesce alle volte penoso alla voce umana;*
„*ma per questo appunto è attissimo ad esprimere un Soggetto*
„*pieno di amarezza e di pena;*" — und dass auch die bewährtesten und höchstgefeiertsten alten practischen Meister der Kunst, und zwar selbst im strengen Kirchenstyle, solche Fortschreitungen nicht für unrecht hielten, beweisen, unter vielen an-

Digitized by Google

deren Beispielen, die übermässigen Secundensprünge in nachstehendem Kyrie des gefeierten Kirchencomponisten **Durante**;



ferner die grossen (oder sogenannten übermässigen) Quartensprünge g - cis und as - d in Fig. 26*i*. *k*, so wie auch die bereits angeführten Stellen von **Caldara** und **Pergolesi**, Fig. 20, 22 und 25; wie denn auch **Marcello**, in Fig. 21 *l* die Worte: „Wohl fühl' ich das grosse **Uebermas** meiner Missethat" durch einen **übermässigen** Secundensprung (wie schalkhaft!) charakterisirt, von welcher Stelle selbst der oben angeführte **Paolucci** am angeführten Orte, ganz begeistert ausruft: „*indi „per esprimer ben la parola, dalla Sesta minore passa alla „Settima maggiore, che è andar di grado per eccesso, pas- „sandovi da una Corda all' altra una Seconda superflua ... il qual „modo di procedere, benchè non sia da usarsi di frequente, non- „dimeno nel caso presente, a motivo di esprimer la parola, „fa un bellissimo sentire.*"

26*i*, *k*. 20. 22, 25, 21 *l*.

Das waren mir doch noch gute Zeiten, wo man solche Lobsprüche der Theoretiker damit einernten konnte, dass man „*per „licenza*" das Wort **Uebermass** auf eine **übermässige Secunde** singen liess, den „*eccesso*" der Sündenlast durch einen „*grado per eccesso*" abconterfeite. — Vergl. § 480. (§ 480.)

B.) *Sprünge der Bassstimme.*

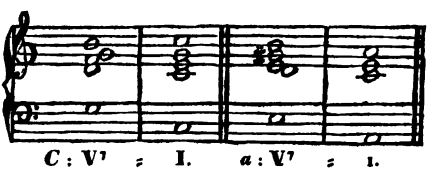
§ 484.

Ausser dem, was wir vorstehend in Anschung der springenden Führung einer Stimme überhaupt beobach-

Digitized by Google

tet, ist auch insbesondere in Ansehung der sprungweisen Bewegung der Bassstimme noch Verschiedenes eigens bemerkenswerth. Es betrifft hauptsächlich diejenigen Sprünge der Bassstimme, welche bei (§ 472.) einem Harmonieenschritte geschehen. (§ 472.)

Solche Sprungbewegung des Basses kommt am häufigsten in der Art vor, dass er von der Grundnote eines Accordes in die des folgenden springt, so dass also die Harmonieen sämmtlich in nicht verwechselter Lage erscheinen. Es liegt in solcher Führung des Basses eine eigene Kraft und Entschiedenheit. Dieselbe äussert sich hauptsächlich dann, wenn man einen vollkommenen oder sogenannten ganzen Tonschluss (§ 235.) machen will, welcher, (wie wir im 2ten Bande, § 235, erwähnt,) nur dann vollkommen befriedigend klingt, wenn dabei die Harmonieen V^7 und I oder i in nicht verwechselter Gestalt erscheinen, in welchem Fall also der Bass vom Grundtone der Dominantharmonie in den des tonischen Accordes springt.



§ 485.

Sprünge der Bassstimme von, oder zu einem anderen Intervalle der Grundharmonie (von, (§ 50.) oder zu einem Beitone, 1. Bd. § 50) sind seltener, und erscheinen schon minder fliessend als die von Grundnote zu Grundnote; wie sich dies auch schon darum erwarten lässt, weil die Lage eines Beitones im Basse, oder mit anderen Worten, die verwechselte

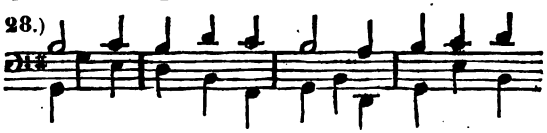
Digitized by Google

Lage eines Accordes, schon an sich selber das Ohr minder befriedigt, und eine sprungweis ein-, oder abtretende verwechselte Bassnote dem Gehöre doppelt auffallen muss.

Indessen sind nicht alle solche Basssprünge unangenehm und fehlerhaft. Am unbedenklichsten sind die von, oder zu der Terz der Grundharmonie. In Fig. 27 bewegt sich die Bassstimme springend von der Grundnote der C-Harmonie in die Terz der D-Harmonie. 27.

In folgendem Beispiele

28.)



28.

springt, beim ersten Harmonieenschritte, der Bass vom Grundtone der ersten Harmonie, in die Grundterz der zweiten, im zweiten Tact von der Terz der G-Harmonie in die der folgenden D^7-Harmonie, im dritten Tacte von der Terz der G-Harmonie in die Grundnote der D-Harmonie, und im vierten Tacte vom Grundtone des tonischen Accordes in die Terz der C-Harmonie, und von dieser Terz wieder in die der tonischen. — Von ähnlicher Art sind in Fig. 29 die Sprünge des Basses von $\bar{c}$ zu h, von $\bar{e}$ zu $\bar{a}$, von $\bar{c}$ zu a, von da zu e, und von a zu f; — in Fig. 30 der von es zu H, und von Es zu H; — in Fig. 31 der von A zu dis; — in 32 von g zu eis; — in 33 *i* und *k*: f-d-a, und f-des-As, u. s. w. 29. 30. 31. 32, 33 *i*, *k*.

§ 486.

Weit bedenklicher als die beiden eben erwähnten Basssprünge, ist die sprungweise Fortbewegung des Basses von der Quinte der Grundharmonie aus, oder zu derselben hin; oder mit anderen Worten: wenn bei

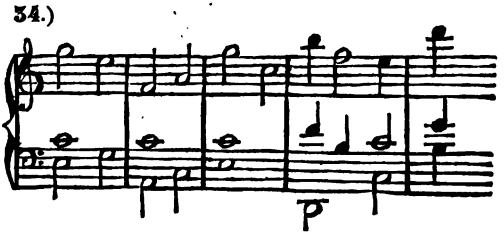
Digitized by Google

einem Harmonieenschritte die erste Harmonie in zweiter Verwechslung erscheint, so klingt es selten gut, beim Harmonieenwechsel den Bass sprungweis fortzubewegen; — und eben so ist es bedenklich, bei einem Harmonieenschritte die Bassstimme in die zweite Verwechslung des zweiten Accordes springen zu lassen. — Man mögte sagen, die zweite Verwechslung eines Accordes sei eine so unvollkommene, das Gehör so wenig befriedigende Lage, dass es nöthig sei, ihr, durch unmittelbar stufenweises Verketten und Anschliessen derselben an die vorhergehenden und folgenden Harmonieen, Eingang und Zusammenhang zu verschaffen.

Wir wollen dieses näher zergliedern. — Ich sage Erstens:

1.) Wenn von zwei aufeinanderfolgenden Harmonieen die erste in zweiter Verwechslung erscheint, so klingt es selten gut, beim Harmonieenschritte den Bass sprungweise fortschreiten zu lassen. Darum sind z. B. nachstehend

34. 34.)



6 *i*, *k*. (vergl. Fig. 6 *i*, *k*), die Sprünge des Basses von g zu A, und von c zu e, so unangenehm, — und eben so in

35. 35 der Sprung von $\bar{g}$ zu $\bar{d}$, — so wie sämmtliche Fort-

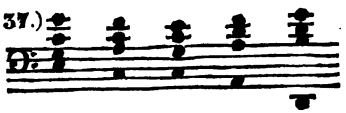
36 *i*. schreitungen der Bassstimme bei 36 *i*.

2.) Eben so ist es auch selten von guter Wirkung, bei einem Harmonieenschritte, den Bass in die Quinte der folgenden Harmonie sprin-

Digitized by Google

gen zu lassen; oder, mit anderen Worten, bei einem Harmonieenwechsel einen Basssprung in eine zweite Verwechslung eines Accordes zu machen, und den Bass z. B. wie nachstehend

37.)



37.

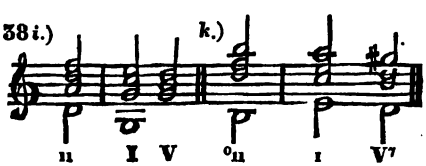
von der Terz der C-Harmonie, in die Quinte der F-Harmonie, — von der Grundnote der C-Harmonie in die Quinte der B-Harmonie, springen zu lassen. Auch darum also ist das schon erwähnte Beispiel 36*i* so übelklingend, weil darin der Bass vollends von der Quinte der einen Harmonie zur Quinte der anderen springt; und darum fehlt es diesem Satze so auffallend an Fluss, Zusammenhang und Wohlklang. 36*i*.

§ 487.

Von dieser Regel, dass im Augenblicke, wo die Harmonie einen Schritt thut, das Springen des Basses in die zweite Verwechslung der folgenden Harmonie gewöhnlich übel klingt, macht

a.) die zweite Verwechslung der tonischen Harmonie eine Ausnahme, vorzüglich dann, wenn sie auf schwererer Zeit erscheint (§ 207), wie nachstehend: (§ 207.)

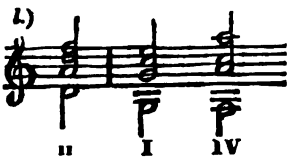
38*i*.) k.)



38*i*, *k*.

auch selbst da, wo nach der tonischen Harmonie die der Vten Stufe nicht wirklich folgt, wo aber das Gehör sie doch erwarten dürfte, z. B.

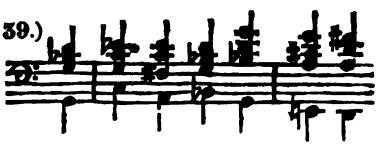
Digitized by Google



wo überall die Bassstimme springend die Grundquinte
23 ½. der tonischen Harmonie ergreift. (Vergl. auch Fig. 23 ½.)

b.) Auch Sprünge in die zweite Verwechslung einer Dominantharmonie stehen der Bassstimme nicht übel an: z. B. nachstehend

39.



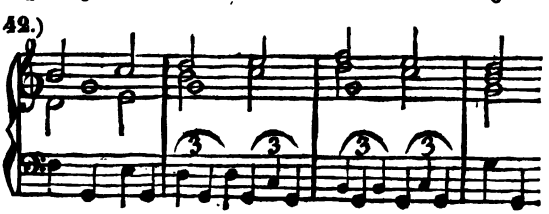
die Sprünge c-A, und G-E. — Einen Sprung des Basses von der zweiten Verwechslung des Hauptvierklanges
40. (§ 157.) hinweg, Fig. 40, haben wir schon früher (§ 157) besprochen.

c.) Auch in den sogenannten übermässigen Sext-
(§ 91) accord (I. B. § 91, B.) welcher eine zweite Verwechslung eines Vierklanges ist, hört man den Bass nicht selten springen:

41.

d.) Endlich versteht sich auch wohl von selbst, dass Sprünge des Basses von der Art wie folgende

42.



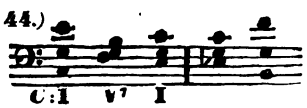
Digitized by Google

nicht übelklingend sind, wo die Bassstimme freilich, vom ersten zum zweiten Tacte, von der Quinte der tonischen Harmonie in die der Dominantharmonie, und von da nochmals in die der tonischen, dann, von der zweiten Verwechslung des tonischen Accordes in die erste der Dominantharmonie springt, und von dieser wieder in die zweite der tonischen, welches aber, so wie sämmtliche Basssprünge dieses Beispiels, nichts anders als Brechungssprünge (§ 470) sind. Noch weniger hat der Octavensprung G-g auf sich (§ 476) so wie die übrigen Sprünge, welche nicht einmal im Augenblick eines Harmonieenwechsels geschehen, wie z. B. f-G, e-G, u. s. w. (§ 470.) (§ 476.)

§ 488.

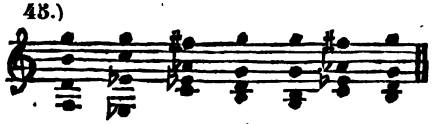
In die Septime eines Hauptvierklanges, also in dessen dritte Verwechslung, kann der Bass füglich sprungweise treten, wie wir in Fig. 43 beim vierten Viertel des ersten Tactes, und auch in Fig. 44, sehen. 43. 44.

44.)



Eben so ist das Springen der Bassstimme in die Septime der Harmonie °II⁷, wenn ihre Terz zufällig erhöht ist (§ 89 figg.), durchaus nicht von übler Wirkung. (§ 89.)

45. 45.)



Die springende Bewegung des Basses in andere Nebenseptimen ist nur selten thunlich, weil dies ein unvorbereitetes Eintreten solcher Septimen wäre.

Digitized by Google

Von einer Septime hinweg kann der Bass bei einem Harmonieenschritte ebenfalls nicht wohl springen, weil ein sprungweises Fortschreiten der Septimen bei der Cadenz der natürlichen Fortschreitung der Septimen nicht gemäss wäre.

§ 489.

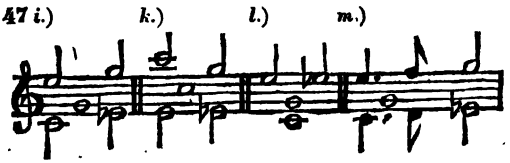
Dass die Bassstimme auch in harmoniefremde Töne
(§ 473.) 46. springen kann (§ 473) zeigen z. B. in Fig. 46 die Sprünge d-ais, d-gisis, cis-eis.

C.) *Querstand.*

§ 490.

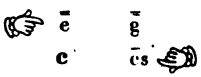
Ausser den bis hier betrachteten verschiedenen Arten von Sprüngen, ist noch eine andere Gattung zu betrachten, welche man mit dem Namen Querstände zu bezeichnen pflegt.

Der Sprung einer Stimme in ein Intervall, welches unmittelbar vorher, chromatisch verschieden, gehört worden, klingt gewöhnlich herbe und unangenehm; oder mit anderen Worten, wenn ein und derselbe Ton zweimal unmittelbar nacheinander, das einemal aber um ein chromatisches Intervall höher, oder tiefer, vorkommt, (z. B. erst e♮, dann e♭, — erst f♮, dann f♯, — oder umgekehrt;) so ist es gewöhnlich nicht gut, eine Stimme in das chromatisch verwandelte Intervall springen zu lassen.
47 *i.* So klingt es z. B. nachstehend bei *i*



Digitized by Google

nicht eben gut, dass, nachdem in der Oberstimme $\bar{e}\flat$ gehört worden, die Bassstimme den Ton $\bar{e}s$ springend ergreift:

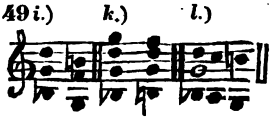


Weit natürlicher erscheint das $\bar{e}s$ oder $\bar{\bar{e}}s$ bei *k* und *l*. — Von ähnlicher Art ist nachstehend bei *i* 47 *k*, *l*. 48 *i*.

48 *i*.) *k*.) *l*.)

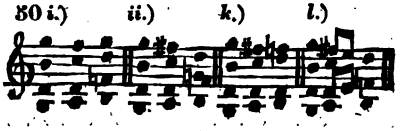
der Sprung des Basses ins $\bar{f}is$; wogegen bei *k* das $\bar{f}is$ in der Oberstimme viel natürlicher erscheint. — Eben so wird man finden, dass folgender Satz bei *i* *k*. 49 *i*.

49 *i*.) *k*.) *l*.)



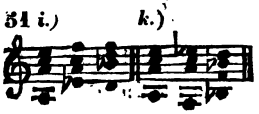
mehr auffällt, als *k*; — nachstehender bei *i* und *ii* mehr als *k*, — *k*. 50 *i*, *ii*, *k*.

50 *i*.) *ii*.) *k*.) *l*.)



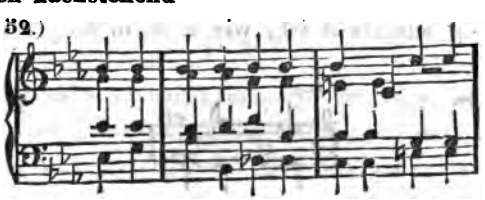
und folgender bei *i* mehr als *k*. 51 *i*, *k*.

51 *i*.) *k*.)



Auch nachstehend 52.

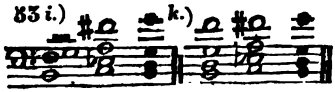
52.)



Digitized by Google

eintretend, ein Intervall anschlägt welches eben zuvor chromatisch verschieden gehört worden. Z. B.

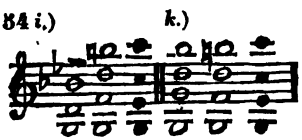
53 *i*, *k*.



wird erst fis in der Mittelstimme gehört, wonächst die Oberstimme mit dem Tone fis eintritt. Es ist dies freie Eintreten der Oberstimme mit dem Tone fis nicht viel anders, als wenn sie sich sprungweis zu diesem Tone bewegte; die Wirkung ist also ungefähr die nämliche, als wenn sie etwa von g in dies fis spränge; und man fühlt wohl, dass solche Stimmenführung lange nicht so rund und fliessend ist, als wenn man die Stimmen so führt, wie bei *k*. — Einen eben solchen Querstand bildet der Eintritt der Oberstimme in Fig. 54 *i*. —

k.

54 *i*.



Diesem Beispiele nicht unähnlich sind in obiger Fig. 55 die Eintritte der Oberstimme im zweiten (und im sechsten) Tacte. (Vergl. § 466 *bis*.).

55.
(§ 466 *bis*.)

§ 494.

Was nun die Erlaubtheit oder Unerlaubtheit solcher Querstände angeht, so lässt sich auch darüber im Allgemeinen nur so viel sagen, dass sie nicht selten den gefälligen Fluss der Stimmen unangenehm stören, wie dies mehre der oben erwähnten Beispiele bewähren; — indess freilich andere wieder beweisen, dass auch solche sogenannte unharmonische Querstände, unter begünstigenden Umständen, zuweilen keineswegs übel klingen, wie z. B. obige Fig. 52, oder wie Fig. 56. (§ 324.)

52, 56.
(§ 324.)

Digitized by Google

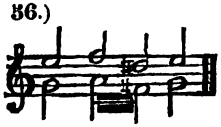
Nicht grade ganz eben so unbedenklich scheinen — wenigstens nach meinem Gefühle — die (in den §§ 492, 493 erwähnten) Querstände in der vorstehenden Fig. 55. (Vergl. § 495 am Ende, und § 466 *bis.*) (§ 492, 493.) 55. (§ 495, 466 *bis.*)

§ 495.

Unter die Umstände, durch deren Begünstigung mancher sonst anstössige Querstand gemildert und dem Gehöre geniessbarer gemacht wird, gehört vorzüglich auch die Langsamkeit der Bewegung, wodurch dem Gehöre Zeit gelassen wird, den Faden der Stimmenführung bequemer zu verfolgen.

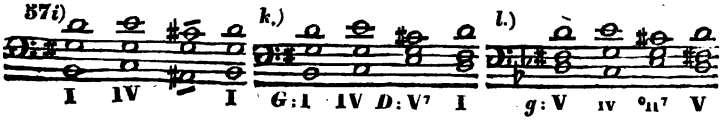
So sind z. B. Stimmenschritte wie Fig. 56, 56.

56.)

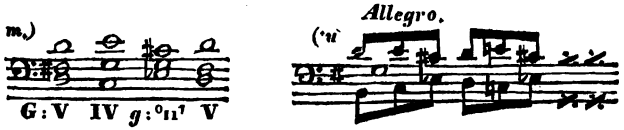


oder wie Fig. 57 *i*, *k*, *l*, und selbst *m*, wenn sie anders nicht allzu schnell auf einander folgen, wie bei Fig. 57 *n*, 57 *i*, *k*, *l*, *m*. 57 *n*.

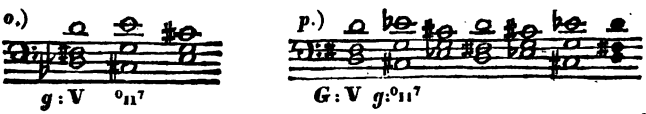
57*i*) *k*.) *l*.)



m.) *Allegro.* (*n*)



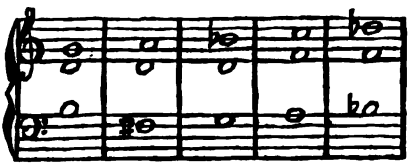
o.) *p*.)



nicht nur nicht übelklingend, sondern sogar häufig gebräuchlich. Namentlich haben wir uns an die Querstände bei *l* und *m* schon gewöhnt, weil wir diese lieber ertragen mögen, als die widrigklingenden Lagen bei *p*. *l*, *m*. *p*.

Digitized by Google

(§ 494.) 53. Auch die im § 494 erwähnten Querstände der Fig. 53, Tact. 4 u. 5 erscheinen dem Gehör vorzüglich darum so befremdlich, weil nur eine kurze Achtelnote dazwischen liegt, indess dieselben Modulationen in ganz langsamer Bewegung z. B.



Vergl. § 466 [19].

dem Gehöre weit eher eingehen würden.

§ 496.

Diejenigen Querstände hingegen, welche sich nicht, wie die eben erwähnten, mildern und für das Gehör geniesbar machen lassen, sucht man immerhin möglichst zu **vermeiden** und zu **beseitigen**.

Die Art, wie solche Beseitigung und Vermeidung, meist durch leichte Veränderung der Stimmenführung, geschehen kann, ist leicht durch Vergleichung obiger Beispiele Fig. 47*i* mit *k* und *l*, — 48*i* mit *k*, — 49*i* mit *k* — u. a. m. zu ersehen.

47*i*, *k*, *l*. 48*i*, *k*. 49*i*, *k*.

Bei den eben erwähnten Vermeidungen ist nicht allein das sprungweise Ergreifen, oder frei eintretende Anschlagen des chromatisch veränderten Intervalles vermieden, sondern dieses letztere ist auch sogar eben derselben Stimme in den Mund gelegt, in welcher es zuvor in chromatisch verschiedener Gestalt gelegen war. So liegt z. B. in Fig. 47*k* das $\bar{e}$ in der Bassstimme; und eben dieser Stimme ist auch das $\bar{e}s$ in den Mund gelegt. In Fig. 48*k* giebt eben die Stimme, welche erst das $\bar{f}$ angegeben hatte, auch das $\bar{f}is$ an, — u. s. w.

47*k*. 48*k*.

Digitized by Google

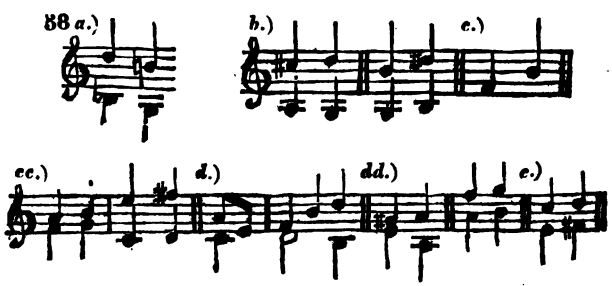
Dieses Letztere ist aber nicht grade immer nothwendig, wie Fig. 48*l* zeigt, wo in der Oberstimme f, und unmittelbar darauf fis in der Unterstimme erscheint, wodurch das Gehör doch durchaus nicht beleidigt wird, weil das fis **nicht sprungweis, sondern stufenweis** eintritt. 48*l*.

Anmerkung.

Auch mit der Lehre von Querständen pflegt es in unseren Lehrbüchern gar wunderlich auszusehen.

Fürs Erste findet man nämlich unter dieser Rubrike mitunter **so durchaus Verschiedenartiges** aufgeführt, dass man deutlich sieht, die Schriftsteller sind eigentlich noch gar nicht aufs Reine darüber, **Was** sie unter dem Ausdrucke **Querstand** verstehen wollen; und daher kommt es denn auch, dass man in den Theorieen so wunderliche Begriffbestimmungen von Querständen aufgestellt findet. — So lehrt z. B. **Türk** (in s. Anleitg. z. Generalbass, §54) Querstände seien „gewisse Fortschreitungen zweyer Stimmen, gegen welche zwar an sich, oder einzeln genommen, nichts einzuwenden ist, die aber miteinander verbunden eine unangenehme Wirkung thun, weil dabey in jeder Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt." — Er hat es **Kirnbergern** nachgeschrieben, welcher (im 1. Bd. S. 139) die Sache ebenfalls nicht anders zu beschreiben weiss, als folgendermasen: „Es giebt Fälle, da zwar jede Stimme für sich eine gute Fortschreitung hat, wo auch die Harmonie aller Stimmen an sich untadelhaft scheinet, und da dennoch die Fortschreitung in Vergleichung zweyer Stimmen unangenehm wird, welches insgemein der unharmonische Querstand genennt wird." — Was das aber für Fälle sind? — wird nirgend gelehrt. — (Der letzteren Beschreibung nach sollte man fast eher etwa auf verbotene Quinten und dgl. rathen.)

Eine ganz natürliche Folge solcher Unbestimmtheit des Begriffes ist es denn, dass man z. B. bei **Türk**, a. a. O. die Sätze Fig. 88*b* 88*b*.



Digitized by Google

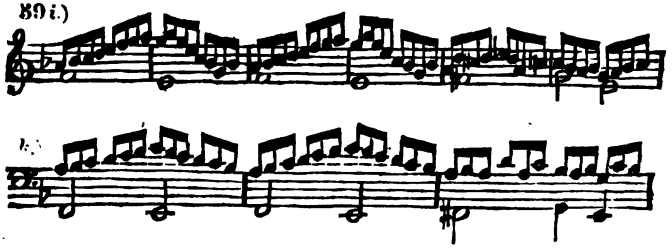
als Beispiele leidlicher unharmonischer Querstände angeführt findet, — Fig. 88 c aber, so wie die zwei nach einander folgenden Terzen bei cc als unharmonische Querstände, wobei ein Harmonieensprung geschehe — —, hingegen Fig. *d* und *dd* als, seines Erachtens, keine unharmonischen Querstände, weil dabei kein Harmonieensprung geschehe; — Fig. *e* zwar ebenfalls als Querstände, doch als zulässiger und minder auffallend als grosse Terzen. — — Man sieht wohl, wie viel ganz und gar Verschiedenartiges der gelehrte Mann hier untereinander geworfen hat! —

88 c. cc. d, dd. e.

Auch folgenden Satz

89.

89 *i*.)



findet man von Theoretikern als Querstand charakterisirt.

Obgleich auf den Namen nicht Viel ankommt, so wüsste ich doch wenigstens keine Definition zu erfinden, welche auf alle eben angeführten Beispiele passte; und sollen all diese so ganz wesentlich verschiedenen Dinge sämmtlich den gemeinschaftlichen Namen Querstand tragen, — dann weiss ich wahrlich wenigstens nicht anzugeben, was ein Querstand heisst.

Eben so unbefriedigend, wie die oben erwähnten Definitionen, scheint mir die Ursache, welche die Theoretiker anzugeben pflegen, warum Querstände anstössig klingen. Sie soll, wie schon erwähnt, darin liegen: „weil dabei in jeder „Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt." — Allein nicht zu gedenken, dass sich mit diesem zum Grunde Liegen zweier verschiedenen Tonarten nicht leicht ein klarer Begriff verbinden lässt — so mögt ich, auch dies bei Seite gesetzt, auch fragen: warum denn zweierlei Tonarten eher in einer und derselben Stimme zum Grunde liegen dürfen, als in zwei verschiedenen?? — eher sollte man doch dieses für widriger halten, als jenes.

Auch was es mit dem Harmonieensprung auf sich haben soll, vermag ich nicht recht zu verstehen, und auch die Belehrung, welche uns Türk in der Anm. zum § 16 darüber ertheilt, klärt mich nicht auf. Dort heisst es nämlich: „Um das zu ver„stehen, was hier von dem Harmonieensprung gesagt worden „ist, muss man wissen, dass die Töne (Tonarten) nicht in „gleichem Grade mit einander verwandt sind. Diejenigen Dur„und Molltöne, welche in der Absicht auf ihre Tonleiter oder „Vorzeichnung am meisten überein kommen, oder nur auf Einer

Digitized by Google

„Stufe von einander abweichen, mithin auch nur um Ein Ver-
„setzungszeichen von einander verschieden sind, wie Cdur und
„Gdur, oder wie Emoll und Hmoll etc., heissen im ersten
„Grade verwandt. Im zweiten Grade der Verwandtschaft stän-
„den demnach mit einander Cdur und Ddur, oder absteigend
„Cdur und Bdur; im dritten Grade aber Cdur und Adur, oder
„im Absteigen Cdur und Esdur u. s. w. (Eben so sind folg-
„lich" — (?) — „auch die Dreiklänge [Accorde] nicht in
„gleichem Grade mit einander verwandt.) Diese entferntere Ver-
„wandtschaft, nämlich von dem zweiten Grade an, nennt man
„einen Harmonieensprung (harmonischen Sprung)"
— und ferner heisst es im § 54, über obige Fig. 58*a*: „Die 58*a*.
„untere Stimme bezeichnet nämlich Gmoll, die obere hingegen
„Gdur." —

Der Herr Autor will also sagen: wenn zwei Harmonieen nacheinander folgen, welche, als zwei tonische Dreiklänge betrachtet, nicht in nächstem Grade mit einander verwandt wären, so nennt man dies einen Harmonieensprung, — ein solcher Harmonieensprung ist fehlerhaft, — und die besagten sogenannten Querstände klingen also darum übel, weil darin ein Harmonieensprung liegt; — z. B. in Fig. 58*a* folgen der weiche 58*a*. *g*-Dreiklang und dann der harte G-Dreiklang nacheinander, und da die Tonarten *g*-moll und *G*-dur nicht in nächstem Grade verwandt sind, — so ist diese Harmonieenfolge ein Harmonieensprung, — und weil in dem Beispiel ein Harmonieensprung liegt, so ist es ein Querstand, und — darum übelklingend.

Wer sieht nun aber nicht, wie es solcher Erklärung überall an Folgerechtheit fehlt?! — Um Vieles gar nicht zu erwähnen, was sich ja ohnedies jedem Leser von selbst aufdringen muss, berühre ich nur, dass gleich der Grundsatz von dem sie ausgeht, nämlich dass das Aufeinanderfolgen zweier Harmonieen der beschriebenen Art fehlerhaft sei, durch und durch unwahr ist, wie wir in der Lehre von den Harmonieenfolgen mit hinreichender Zuverlässigkeit erkennen gelernt. (Oder wer wird z. B. die Harmonieenfolgen C:I=II, — oder C:II=V, — oder C:IV=V⁷, — oder *g*:I=*c*:V, — oder C:V⁷=VI, — [G=b, — oder b=G, — oder F=G⁷, — oder g=G, — oder G⁷=a] darum für fehlerhafte Harmonieensprünge erklären, weil die Tonarten *C*-dur und *d*-moll — oder *d* und *G* — oder *F* und *G*, — oder *g* und *G*, — oder *G* und *a* nicht nächstverwandt sind?!—) Wenn aber solche Harmonieenfolge nicht übelklingend ist, so kann sie auch natürlich nicht die Ursache sein, warum die fraglichen Querstände übel klingen.

Und da vielmehr eben die, als übelklingende Querstände angeführten Harmonieenfolgen bei Fig. 47*i*, 48*i* und 49*i* auf- 47*i*, 48*i*, 49*i*.
hören übelklingend zu sein, sobald man dabei die in den § 490, (§ 490, 491.)
491, empfohlene Regel befolgt wie bei 47*k*, 48*k* und 49*k*, 47*k*, 48*k*,
so sieht man wohl, dass die Ursache des Missklanges nicht, 49*k*.
wie unsere Theoristen lehren, in der Harmonieenfolge, nicht
in dem Phantome genannt Harmonieensprung, — sondern vielmehr nur in der Vernachlässigung jener Regel liegt.

Digitized by Google

Eilfte Abtheilung.

Werth und Unwerth paralleler Stimmenführung.

§ 497.

(§ 45, 46.) Wir hatten im ersten Bande in den §§ 45 u. 46 die Lehre vom Werthe und Unwerthe, von Erlaubtheit oder Verbotenheit der verschiedenen Arten paralleler Fortschreitung mehrer Stimmen, noch ausgesetzt gelassen, um sie erst später desto verständlicher durchforschen zu können. Wir wollen diese Betrachtung nunmehr in der Art anstellen, dass wir die verschiedenen Gattungen von Parallelbewegung, je nach Ordnung des Intervalles, um welches die parallelen Stimmen (§ 43.) von einander abstehen (1ter Bd. § 43), der Reihe nach durchgehen.

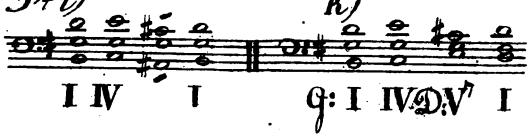
I.) *Primenparallelen.*

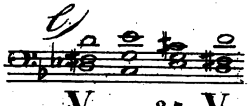
§ 498.

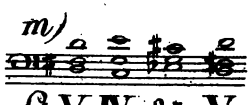
Von Primenparallelen kann eigentlich keine Rede sein; oder Alles, was davon zu sagen ist, besteht darin, dass, wie wir schon wissen, zwei oder mehre Stimmen, welche in Primen mit einander einherschreiten, aufhören, verschiedene Stimmen zu sein, und (§ 15.) als nur Eine und dieselbe angesehen werden (§ 15). Es ist dies eben darum so wenig eine Parallelbewegung zu nennen, als man z. B. von einem Menschen sagen kann, er schreite mit sich selber parallel einher.

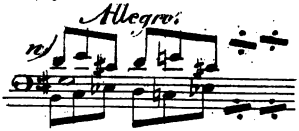
Digitized by Google

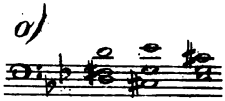
57 i)

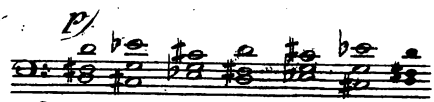




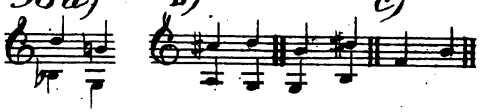


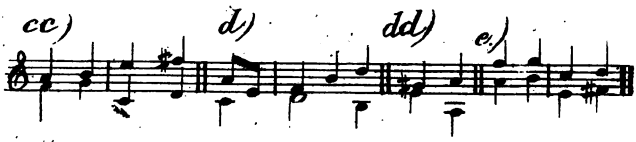




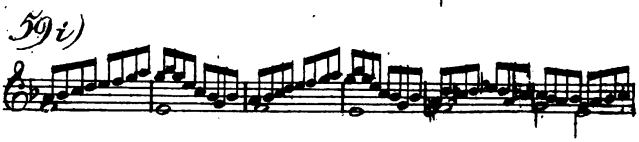


58 a)





59 i)



Digitized by Google

Digitized by Google

II.) *Secundenparallelen.*

§ 499.

Zwei Stimmen, die in der Entfernung einer Secunde parallel neben einander herlaufen, erscheinen dem Gehöre selten wohlgefällig, sondern meist anstössig; es seien die parallel einherschreitenden Töne **harmonisch** geltend, oder **harmoniefremd**.

Fig. 60 *i* enthält ein Beispiel solchergestalt neben- 60 *i*.
einander einherschreitender harmonischer Töne, welches ungleich widriger klingt, als dieselbe Harmonieenfolge bei *k*, wo solche Secundenparallelen vermieden sind. *k*

Die Fälle, worin man in Versuchung gerathen könnte, **zwei harmonische** Töne also zu führen, kommen übrigens nur selten vor, zumal da gewöhnlich nebenbei noch andere Hindernisse solcher Stimmenführung eintreten.

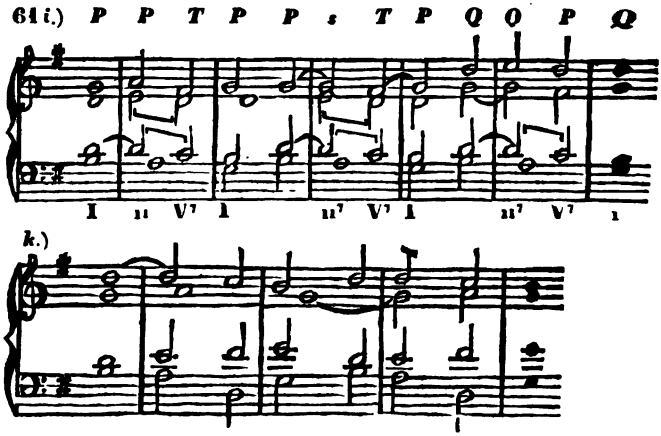
Es müssten dies nämlich allemal der Grundton und die Septime eines Vierklanges sein, deren Ersterer sich wieder zur Grundnote, Letzterer aber wieder zur Septime eines anderen Vierklanges bewegte. Nun aber ist ein solches Nacheinanderfolgen zweier Vierklänge nicht nur schon an sich keine der häufigst vorkommenden, sondern es würde die ersterwähnte Art von Stimmenführung, wo nämlich die erste Septime zu einer zweiten fortschritte, auch die in vielen Fällen (§ 105) (§ 105)
nöthige **Vorbereitung** dieser Letzteren ausschliessen.

§ 500.

Auch Secundenparallelen **zwischen einem harmonischen und einem harmoniefremden Tone** klingen nicht angenehm, wie die Vergleichung von Fig. 61 *i* mit *k* beweiset, 61 *i*, *k*.

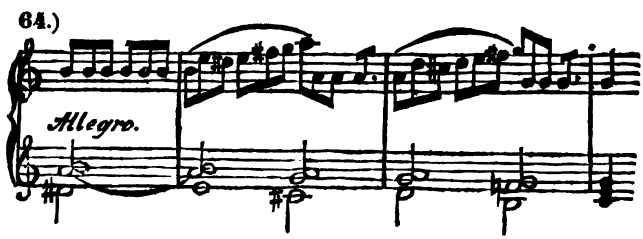
Digitized by Google

61 *i*.



in welchem letzteren Beispiele die Secundenparallelen
62 *i*. vermieden sind. — Siehe auch Fig. 62 *i*, verglichen
k, *l*, 65. mit *k* und *l*, und Fig. 65. — Doch zeigt folgende Fig.,

64.



dass solche Fortschreitung, zumal in Mittel- und begleitenden Stimmen, zuweilen auch vollkommen wohlklingend sein kann.

Man würde irren, wollte man die Ursache des
60 *i*. Uebelklangs des obigen Beispiels 60 *i* grade darin suchen, dass die im dritten Accorde vorkommende Hauptseptime f beim folgenden Harmonieenschritt aufwärts fortschreitet, indess das Subsemitonium h auf c springt; denn, bei einer Harmonieenfolge wie diese, muss, wie wir in der Auflösungslehre gesehen, die Hauptseptime nicht nothwendig abwärts, und das Subsemitonium nicht nothwendig aufwärts zur Tonica

Digitized by Google

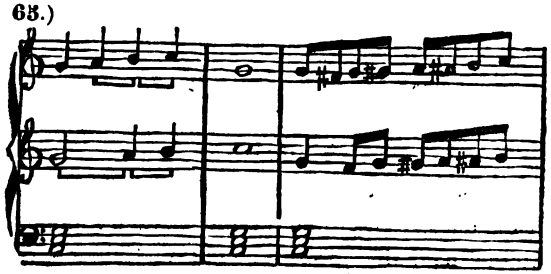
schreiten, (welches Letztere schon das ganz wohlklingende Beispiel 60, beweist, woselbst die besagten Intervalle eben so fortschreiten.) 60.

Auch in dem schon mehrfältig besprochenen Satze, § 492, Fig. 55, ist es immerhin nicht von vorzüglich wohlgefälliger Wirkung, vom zweiten Tacte zum dritten den Bass von c zu H, die zweite Stimme aber im nämlichen Augenblicke von d zu c̄is schreiten, und eben solche reine Secundenparallelen von Tact 6 zu 7 wiederkehren zu hören: (§ 492.) 55.

(S. § 466*bis*.)

Auch Secunden zwischen harmoniefremden Tönen klingen gewöhnlich übel, z. B.

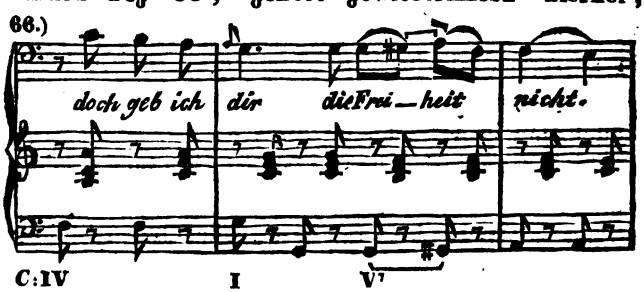
65.)



65.

Auch Fig 66, gehört gewissermasen hierher, 66.

66.)



indem hier, während der Harmonie *C*: V, das Gis des Basses Durchgang zum folgenden A, das gis der Sing-

Digitized by Google

stimme aber Durchgang zur grossen None a ist, und also auf eine für das Auge ziemlich befremdende Weise nicht nur Gis und a zusammen angeschlagen werden, sondern, wenn man sich das G des Basses bis zum folgenden Gis fortklingend denkt, auch beide Stimmen in der Entfernung von einer halben Tonstufe parallel neben einander einherschreiten:

g gis a f
G Gis

Dabei ist aber doch durchaus nicht nur kein Missklang, sondern überall nur Anmuth und Grazie der Gesangschweifung zu hören, so dass es wohl noch keinem Hörer eingefallen ist, hier einen Uebelstand zu finden

---

III.) *Terzenparallelen.*

§ 501.

Terzenparallelen sind an sich durchaus untadelhaft, es seien grosse, oder kleine Terzen, oder grosse und kleine nacheinander, sowohl zwischen harmonischen, als harmoniefremden Tönen, sowohl bei stufenweis gehender, als bei springender Bewegung, sowohl in äusseren, als in Mittelstimmen. — Beispiele, wo die Klammern die Terzenparallelen bemerklich machen, findet man in den Fig. 67 bis 73.

67-73.

Insbesondere ist die Terzenfortschreitung grade die allernatürlichste und fliessendste Fortschreitungsart zweier mit Durchgängen durchflochtenen Stimmen, und diejenige, welche dem Gehöre am allerleichtesten eingeht, am leichtesten zu verstehen ist, und deshalb auch äusserst häufig, ja, — nur allzuhäufig, gebraucht

Digitized by Google

und dadurch am Ende zuweilen wirklich platt und langweilig, und, statt fliessend, gar wässerig wird.

§ 502.

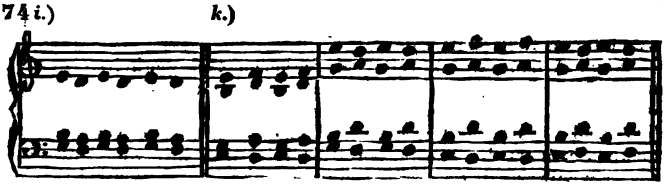
Die alten Tonlehrer hatten den Glauben, die Folge zweier grossen Terzen klinge übel, wussten auch die allergelehrtesten Gründe anzuführen, warum solche Fortschreitung, welche sie ein *Mi contra Fa* nannten, unmöglich erlaubt werden könne. Sie liessen, zu dessen mehrer Bekräftigung, ihre Schüler sorgfältig den Versikel memoriren:

„*Mi contra Fa*
„*Est diabolus in Musica*"

und sahen solche Terzenparallelen auch wohl als eine Gattung von Querstand an, (Anmerkung zum § 496) indess Vogler (S. 62 seines Handbuchs der Harmonielehre) sie eckelhafte, ohrendurchschneidende Fehler gegen die „Harmonabilität" schilt. — Zum Glück haben aber wir keine Ursache, uns in diese gelehrten Namen und Gründe zu vertiefen; indem wenigstens unsere heutigen Ohren in solchen Terzenfolgen nichts Gehörwidriges empfinden, wie die im vorigen § angeführten Beispiele zeigen. (§ 496, Anm.)

Freilich klingt gar mancher Satz übel, worin zwei Stimmen sich in grossen Terzenparallelen bewegen, oder mit anderen Worten, man findet manchen übelklingenden Satz, worin solche Parallelen vorkommen, z. B.

74 *i.*) *k.*) 74 *i*



allein daraus folgt ja nicht, dass die Terzenparallelen die Ursache des Uebelklingens seien; denn sonst müsste eben dieser Satz, wenn man ihn so verändert, dass jene Parallelen hinwegfallen, wie bei k, aufhören *k.* übel zu klingen. Dies ist aber, wie man wohl hört, nicht der Fall: Beweis genug, dass nicht die Terzen-

Digitized by Google

parallelen die Ursache des Uebelklanges bei *i* gewesen sein konnten. (Diese Ursache scheint vielmehr in dem wenig- oder nichtssagenden mehrmaligen Aufeinanderfolgen der zwei Nebenharmonieen: III=III=III=III, zu liegen. (Vergl. die Anm. zum § 242, so wie den § 243 des 2ten Bd.)

(§ 242, Anm.)
(§ 243.)

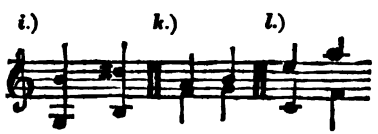
Anmerkung.

Die Ursache der Fehlerhaftigkeit der Terzenparallelen soll unsern Theoristen zufolge, wieder darin liegen, dass solche zwei Terzen, zumal zwei grosse, allemal einen Harmonieensprung enthalten. — Ohne hier wiederholen zu dürfen, was ich über das wunderliche Wesen, Harmonieensprung genannt, schon in der Anm. zum § 496 gesagt, will ich nur mit zwei Worten Folgendes andeuten.

(§ 496, Anm.)

Wenn eine Fehlerhaftigkeit der Beispiele Fig. 74 1/2

74 1/2



aus einem sogenannten Harmonieensprunge demonstrirt werden sollte, so müsste man bei solcher Demonstration voraussetzen, 1.) dass zwei in zwei Stimmen stufenweis nach einander folgende grosse Terzen allemal auf zwei stufenweis neben einander wohnenden harten Dreiklangharmonieen beruhen, — und 2.) dass ein solcher Secundenschritt der Grundharmonie fehlerhaft sei, 3.) dass zwei nebeneinander liegende Dreiklangharmonieen sich nicht in einerlei Tonart beisammen finden, sondern allemal auf zwei verschiedene, ja sogar weit entfernte Tonarten deuten und also allemal eine Ausweichung in eine nur in entferntem Grade verwandte Tonart deuten, und 4.) dass solche entfernte Ausweichungen fehlerhaft seien.

Nach Allem, was bereits bei früheren Gelegenheiten gesagt worden, bedarf es wohl nicht erst einer weiteren Beleuchtung, wie sehr alle vier Prämissen unwahr, wie wenig sie also tauglich sind, als Grundlage einer Demonstration der Ursache zu dienen, warum die erwähnten Beispiele übel klingen; und dies um so weniger, da es — nicht einmal wahr ist, dass zwei solche Terzenparallelen an sich übel klingen, wie wir theils schon an diesen Beispielen bei *k* und *l*, theils auch an mehren der vorstehenden sehen.

k, *l*.

Digitized by Google

IV.) *Quartenparallelen.*

§ 503.

Weit minder als Terzen-, sind Quartenparallelen dem Gehöre eingehend.

Am übelsten nehmen sich zwei alleinige Stimmen aus, welche in Quartenparallelen einherschreiten, Fig. 75. Die Ursache, warum solche Quarten dem Gehöre so ganz unharmonisch und nichtssagend klingen, liegt aber grossentheils auch darin, dass das Gehör aus solchen Gängen entweder nicht errathen kann, welche Harmonieen solchen Zusammenklängen zum Grunde liegen, oder aber sich dieselben etwa als eine Reihe von Accorden, sämmtlich in zweiter Verwechslung und mit ausgelassener Terz (1. Bd. § 74), denken muss. 75. (§ 74.)

Aber auch wenn die Parallelen nicht also nakt dastehen, ist solche Bewegungsart dem Gehöre oft nicht sehr wohlgefällig, und zwar am wenigsten wenn die eine der Parallelstimmen der Bass ist, weil hier das Gehör meist eine Reihe von Accorden in zweiter Verwechslung vernimmt: Fig. 76 *i*, *k*. 76 *i*, *k*.

Zuweilen hört man jedoch eine Stimme in Quartenparallelen mit dem Basse einherschreiten, ohne eine üble Wirkung davon zu vernehmen: z. B. in Fig. 77 *i*; allein dies ist nur insofern der Fall, als das Gehör die Quarten, welche das Auge hier sieht, dadurch entschuldigt, dass es sich die Unterstimme als eine brechende, und solchen dreistimmigen Satz als einen vierstimmigen, wie bei *k*, vorstellt. 77 *i*. *k*.

Aber auch in Mittelstimmen sind Quartenparallelen dem Gehöre nicht besonders angenehm; wie denn z. B. Fig. 78, wo bei *i* und *k* die erste und zweite Stimme, 78, *i*, *k*.

Digitized by Google

und bei *l* zwei Mittelstimmen, in Quarten nebeneinander einherschreiten, minder angenehm klingt, als
78 *m*, *n*, *o*. *m*, *n* und *o*, wo solche Parallelen vermieden sind.
(§ 80.) (Vergl. 1. Bd. § 80.)

Am wohlgefälligsten sind Quartenparallelen da, wo mehre Zusammenklänge in der Gestalt von Sextaccorden auf einander folgen; zumal in stufenweiser (nicht
79. sprungweiser) Bewegung, wie in Fig. 79.
80. Auch in Fig. 80 nehmen sich die fortgesetzten Parallelen zwischen den beiden Oberstimmen nicht unangenehm aus.

§ 504.

Durchgehende Quartenparallelen sind noch sel-
81-85. tener brauchbar. Fig. 81 – 85. Nur wieder in der eben erwähnten Terzsextenlage klingen solche
86-88. Quarten ganz angenehm: Fig. 86 – 88.

V.) *Quintenparallelen.*

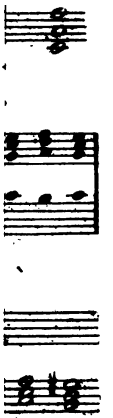
§ 505.

Quintenparallelen klingen gewöhnlich übel, und nur sehr selten ist es von guter Wirkung, zwei Stimmen in Quintenentfernung nebeneinander herschreiten zu lassen, oder, wie die Tonsetzer es zu nennen pflegen, in grader Bewegung zwei Quinten nacheinander zu setzen.

Das Verbot solcher Quintenparallelen, welche man auch gewöhnlich verbotene Quinten, verbotene Quintenfolgen oder Quintenfortschreitungen zu nennen pflegt, hat in der Tonsatzlehre grosse Celebrität erlangt, und nicht selten hat man den ganzen Werth

Digitized by Google

Taf. 54 ½, zum 4 Bd. S. 40.



Digitized by Google

Digitized by Google

oder Unwerth eines Tonwerkes nach der mehr oder minder gewissenhaften Beobachtung dieses Verbotes beurtheilt, so dass man glauben sollte, die ganze Tonsatzlehre bestehe nur in dem Gebote, solche Parallelen zu vermeiden. — Eben darum haben die Tonlehrer dieses Kapitel der Theorie denn auch jederzeit mit vorzüglicher Ausführlichkeit abgehandelt, und es unter Anderem sogar auf Manches ausgedehnt, was nur mehr oder weniger uneigentlich Quintenparallele heissen kann, unter dem Namen verdeckte Quinten.

Um doch auch unserseits diesem berühmten Kapitel gebührende Ehr anzuthun, wollen auch wir uns anschicken, es mit einiger Ausführlichkeit zu durchforschen.

Wir wollen daher

A.) erst die verschiedenen Arten von wirklichen oder eigentlichen, — und dann auch die uneigentlichen Quintenparallelen, d. h. diejenigen Fortschreitungen, aufsuchen und kennen lernen, welche, obgleich eigentlich keine Quintenparallelen, doch einige Aehnlichkeit damit haben, und deshalb, als gleichsam verdeckte Quintenparallelen, mit in diese Kategorie gezogen zu werden pflegen. — Demnächst werden wir

B.) über den Werth oder Unwerth solcher Bewegungsart, über die Erlaubtheit oder Verbotenheit der verschiedenen Arten solcher eigentlichen, oder mehr oder weniger uneigentlichen Quintenparallelen, uns zu verständigen suchen.

A.) *Aufzählung der verschiedenen Arten von Quintenparallelen.*

1.) Eigentliche, wirkliche oder offenbare.

§ 506.

Wir betrachten zuerst die eigentlichen Quintenparallelen, wo nämlich wirklich zwei, um eine Quinte

Digitized by Google

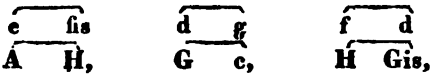
von einander entfernte Stimmen, in paralleler Richtung nebeneinander einherschreiten.

Dieses kann auf zweierlei Art stattfinden, nämlich

(§ 45.) *a.)* entweder in streng paralleler (1. Bd. § 45) Richtung, — oder

b.) in nicht streng paralleler;

je nachdem nämlich die Quinten entweder gleichartig sind, wie z. B.



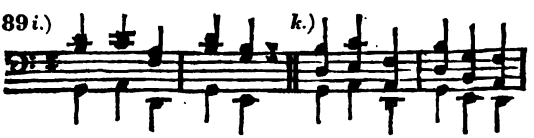
oder ungleichartig:

§ 507.

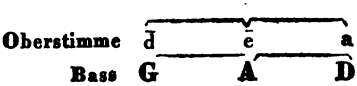
a.) In streng paralleler Richtung, und zwar

a.) in der Entfernung von lauter grossen Quinten nebeneinander einherschreitende Stimmen findet

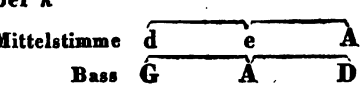
89*i*. man in Fig. 89*i*,



nämlich erst die beiden äusseren Stimmen:



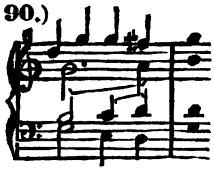
k dann bei *k*



90 — und eben so in Fig. 90 die Mittelstimmen,

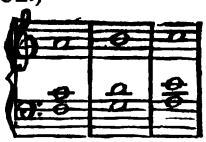
Digitized by Google

90.)



91.)

92.)

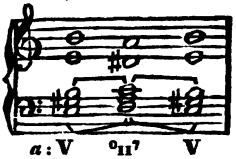


wie dies die von ḡ zu ā und von c̄ zu d̄ gezogenen Klammern bemerklich machen.

In Fig. 91 schreiten die beiden Oberstimmen zweimal in eben solchen Parallelen fort, — und eben so in Fig. 92 die beiden unteren. 91. 92.

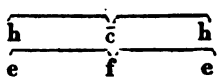
In Fig. 93*i* machen eben so die dritte Stimme und der Bass 93*i*.

93*i*.)



Vergl. § 508. (§ 508.)

zweimal solche parallele Schritte:



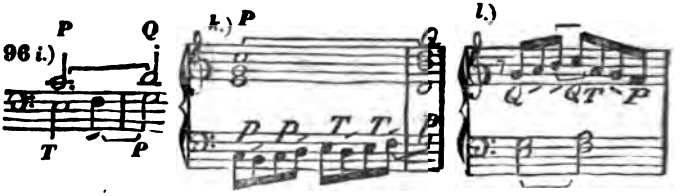
— In Fig. 94 bewegt sich, vom 2ten zum 3ten Tacte, der Tenor in Quintentfernung parallel mit der Oberstimme. 94.

In Fig. 95 geschehen mehre eben solche parallele Schritte der beiden Oberstimmen. 95.

Dies waren Quintenparallelen zwischen harmonischen Tönen. Nun auch Beispiele, wo durchgehende Töne Quinten gegen harmonische bilden.

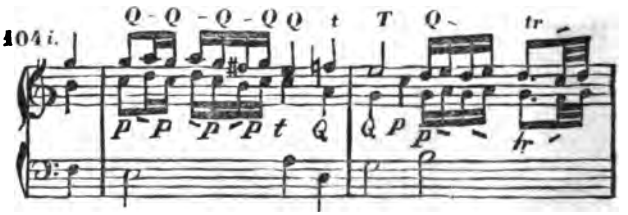
In Fig. 96*i* bildet das durchgehende f eine Unterquinte gegen das c̄ der Oberstimme, worauf dann in paralleler Bewegung die Quinte g-d̄ folgt. 96*i*.

Digitized by Google



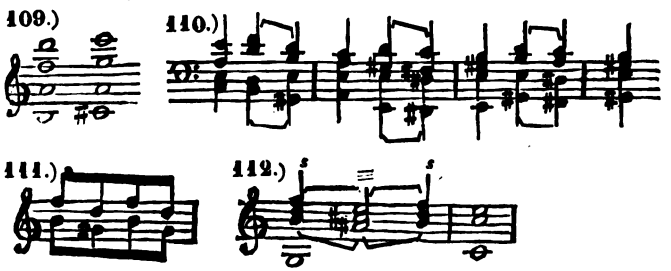
96 *k*, *l*. — Aehnliche Quinten finden sich bei *k*, *l*, — und in
97-102. Fig. 97 — 102.

In folgenden Beispielen erscheinen Quinten zwischen den durchgehenden Noten unter sich selber



103-108. — Auch in den Fig. 105 bis 108 sind reine Quintenparallelen leicht zu entdecken.

b.) In nachstehenden Sätzen bewegen sich zwei Stimmen ebenfalls in strengparalleler Richtuug, in der Entfernung von kleinen Quinten.



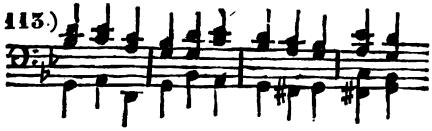
§ 508.

b.) Zwei Stimmen, in nicht strengparalleler Richtung (in Quinten von ungleicher Grösse) neben-

Digitized by Google

einander einherschreitend, sehen wir in den beiden äusseren Stimmen der nachstehenden Figur.

113.)

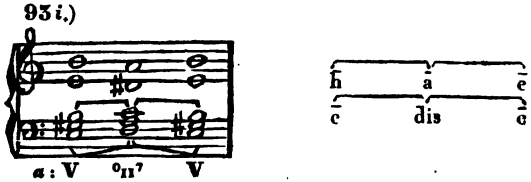


nämlich: d es und cs d c
G A A G Fis

Fortschreitungen ähnlicher Art kommen in den Fig. 114-117 vor, — auch in Fig. 118 Tact 2 und 4, — Fig. 119. 114-117. 118, 119. 93*i*.

Auch im obenerwähnten Beispiele Fig. 93*i* findet man, nebst den bereits (§ 507) angemerkten gleichen Quinten, auch noch ungleiche; nämlich zwischen der ersten und zweiten Stimme: (§ 507.)

93*i*.)



2.) Uneigentliche oder verdeckte Quintenparallelen.

§ 509.

Alles Bisherige waren wirkliche und offenbare Quintenparallelen.

Ausser diesen rechnet man aber, wie schon gesagt, auch noch andere Bewegungsarten hierher, welche minder offenbar, und selbst nur uneigentlich, den Namen parallele Quinten verdienen, und deshalb auch uneigentliche, — zum Theil selbst eingebildete

Digitized by Google

Quintenparallelen heissen können. Auch diese wollen wir nunmehr kennen lernen.

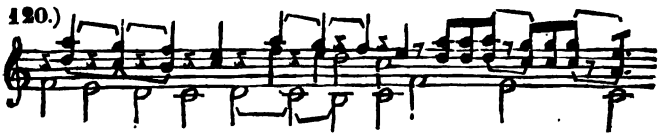
---

a.) Durch Pausen unterbrochene Quintenparallelen.

§ 510.

Unter die verdeckten oder uneigentlichen Quintenparallelen gehören fürs Erste diejenigen, welche durch Pausen unterbrochen sind, wie z. B. folgende,

120. 120.)



woselbst die über die Pausen weglaufenden Klammern die Parallelen verrathen. — Eben so kann man auch in

121, 122. den Fig. 121, 122 — und, wenn man will, selbst in

123. Fig. 123, reine, nur unterbrochene, Quintenparallelen entdecken.

---

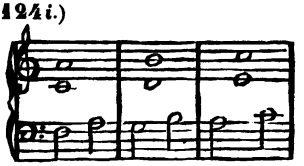
b.) Brechungsquinten.

§ 511.

Eine andere Art uneigentlicher Quintenparallelen

(§ 21.) erscheint zuweilen durch Brechung. (§ 21.) In nachstehender Figur

124. 124*i*.)

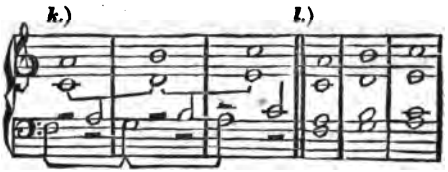


(§ 513, 532, 542.) Vergl. § 513, 532, 542.

entdeckt zwar das Auge keine Quintenparallelen; und doch vernimmt das Ohr, so fern es sich den Bass als eine brechende Stimme, als eine Brechung zweier

k. Stimmen vorstellt, wie bei *k*,

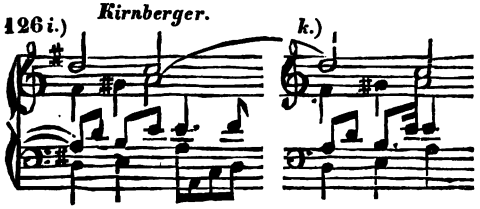
Digitized by Google



auch verbotene Quinten zwischen dem Bass und der zweiten Stimme, indem, aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, das Beispiel nur als eine Brechung von *l* erscheint. 124 *l*.

— Eben so entdeckt man in Fig. 125 Quinten zwischen Bass und Mittelstimme. Es klingt quintenmässig, obgleich das Auge keine Quintenparallelen bemerkt. — 125.

Aehnliche Quinten kann man in Fig. 126 *i* aufspüren, 126 *i*.

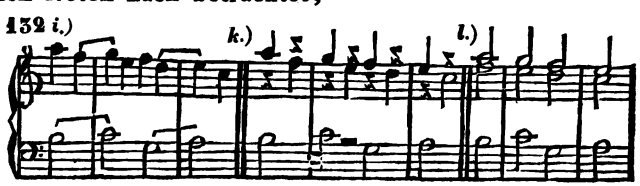


so wie in den Fig. 127 bis 131. 127 - 131.

§ 512.

Wir haben eben gesehen, dass ein Satz zuweilen dadurch, dass man ihn als Brechung betrachtet, Quintenparallelen zeigt. — Im Gegentheile findet man aber auch in manchem Satz offenbare Quintenparallelen, welche aufhören, es zu sein, wenn man ihn als Brechung ansieht.

In folgendem Satze *i*, wenn man ihn nur so grade den Noten nach betrachtet, 132 *i*.



Digitized by Google

sieht das Auge allerdings offenbare Quinten, wie es die Klammern zeigen; allein die Quintenfolgen verschwinden, wenn man die obere Stimme als eine
132 *k*, *l*. Brechung zweier wie bei *k*, und *l*, ansieht, aus welchem Gesichtspuncte gesehen dann nicht die Oberstimme, vom ersten zum zweiten Tacte als von $\bar{f}$ zu $\bar{g}$ schreitend, sondern so angesehen wird, als schritte sie von $\bar{a}$ zu $\bar{g}$, und eine zweite Stimme schritte von $\bar{f}$ zu $\bar{e}$; und in dieser Führung der gebrochenen Stimmen
(§ 27.) liegen dann keine Quintenparallelen. (Vergl. § 27) —
m. Noch unzweideutiger ist der Satz bei *m*.

m.)

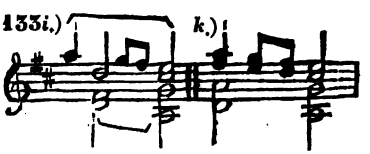
---

e.) Accentquinten.

§ 513.

Auch das klingt oft quintenmässig, wenn die vorzüglich accentuirten (benachdruckten) oder sonst vorzüglich bemerkbaren Töne zweier Stimmen, die minder bedeutenden hinweggedacht, Quinten bilden. In nachstehender Fig.

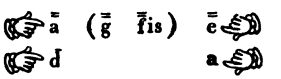
133 *i*, *k*.



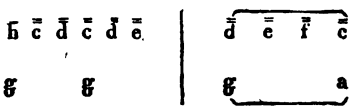
heben sich in der Oberstimme die erste und die vierte Note vorzüglich hervor, wogegen die auf leichteren Zeiten vorkommenden merklich schwächer ins Gehör

Digitized by Google

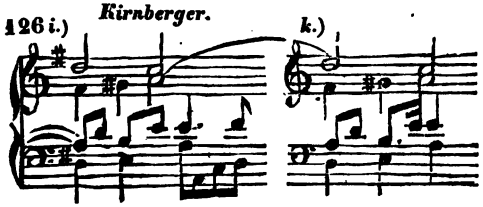
fallen. Denkt man sich nun diese minderbedeutenden Töne hinweg, so erscheinen, wie man sieht, Quinten zwischen Oberstimme und Bass:



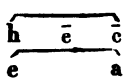
— Eben so erscheinen in Fig. 134 *i*, *k*, zwei Quinten, wenn man sich die Noten zwischen ā und d̄ in der Oberstimme hinweg denkt; — und so auch in Fig. 135 *i*, wie bei *k* enthüllt zu sehen. 134 *i*, *k*. 135 *k*, *i*.



Auf ähnliche Art entdeckt man auch in folgendem Satze bei *i* *i*.



in welchem wir schon einmal (§ 511) eine versteckte Quintenparallele gefunden hatten, noch eine weitere, wieder anders versteckte, wenn man sich nämlich das beim vierten Achtel nachschlagende ē des Tenors hinwegdenkt. (§ 511.)



Noch merklicher wär es so wie bei *k*, woselbst die nachschlagende verdeckende Note ē noch unbedeutender erscheint, und also die Quinten noch unvollkommener verdeckt als bei *i*. *k*. *i*.

Auch in den Fig. 124, 125, 127, werden die versteckten Quinten durch den Accent noch herausgehoben. 124, 125, 127.

Digitized by Google

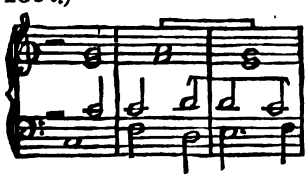
d.) **Quintenparallelen durch harmoniefremde Töne verdeckt.**

§ 514.

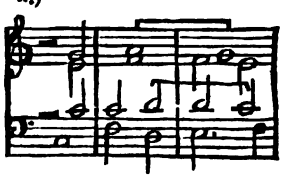
Wieder eine andere Art versteckter Quinten zwischen harmonischen Tönen sind diejenigen, welche durch dazwischengesetzte durchgehende Töne bemäntelt sind, und welche, diese letzteren weggedacht, parallele Quinten enthalten, wie in folgenden Figuren, sofern man sich an die Stelle des Vorhaltes d gleich den Hauptton c denkt,

136 *i*, *k*.

136 *i*.)



k.)



137-139, 140 *i*, *k*, *l*. 130. **so wie auch in den Fig. 137 bis 139, auch 140 *i*, und ebendaselbst unter *k* und *l*, wo die an der Fig. 130 entdeckten Brechungsquinten, durch harmoniefremde Töne noch etwas unmerklicher gemacht werden.**

---

e.) **Uebersprungsquinten.**

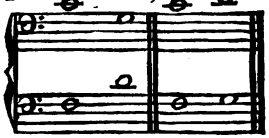
§ 515.

Wieder eine andere Gattung uneigentlicher Quintenparallelen sind diejenigen, welche nur durch das Durchkreuzen oder Ueberspringen der Stimmen dem Auge verdeckt werden, dem Ohr aber darum nicht weniger offenbar sind, oder — vielleicht besser ausgedrückt, die Bewegung zweier einander durchkreuzenden Stimmen, welche dem Ohr als Quintenparallele erscheint, wenn es sich die durchkreuzenden

Digitized by Google

Stimmen als nicht durchkreuzend vorstellt. Nachstehendes Beispiel mag dies erläutern.

141 *i*. *k*.) 141 *i*, *k*.

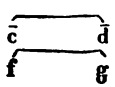


Wenn hier bei *i* die erste Stimme sich von c̄ zu g, die zweite aber von f zu d̄ bewegt, so ist dies an sich freilich keine Parallelbewegung, also auch keine Quintenparallele. Sieht man aber darauf, welche Töne, welche Zusammenklänge, das Ohr vernimmt, so sind es doch nun einmal keine andere, als erst [f c̄], und hernach [g d̄]. Freilich giebt dabei die eine Stimme beim ersten Accorde den höheren Ton, beim zweiten aber den tieferen an, indess die zweite umgekehrt beim ersten Accorde die tiefste Note hat, von da aber beim Harmonieenschritte über die erste Stimme hinaus, auf die höchste Note des zweiten Accordes springt; allein es kann auch gar wohl geschehen, dass das Gehör solches Ueberspringen der Stimmen nicht bemerkt, oder davon keine Notiz nimmt (§ 6) und, statt die Fäden der einander durchkreuzenden Stimmen getreulich zu verfolgen, dieselben etwa verwechselt, und folglich die Sache kurzweg so versteht, als gebe ebendieselbe Stimme, welche beim ersten Accorde die höchste Note c̄ angab, auch beim zweiten den höheren Ton d̄ an, und eben so die zweite Stimme die beiden tieferen Töne f und g; — und bei solcher Art die Sache anzusehen, würde also das Gehör das besagte Beispiel freilich so vernehmen und auslegen, als heisse es so wie bei *k*:

i.

(§ 6.)

k.



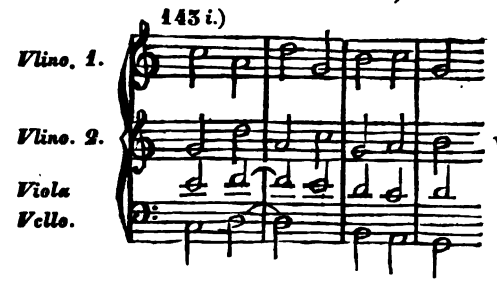
Digitized by Google

es würde folglich die Sache so verstehen, als schritten zwei Stimmen in Quintenparallelen nebeneinander her, was zwar an sich der Fall in der That nicht ist, dem Gehöre aber doch zu sein scheint, welches also Quintenparallelen zu vernehmen glaubt und empfindet, obgleich, genauer betrachtet, eigentlich keine vorhanden sind.

Ein ähnliches Beispiel führt Kirnberger (in s. Kunst d. r. Satzes, I. B. S. 149) an.

143 *i.*

143 *i.*)

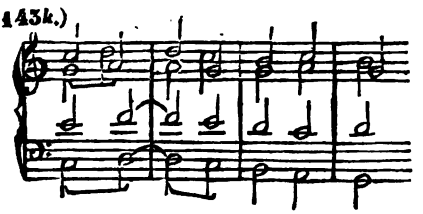


(§ 553.) Vergl. § 553.

Dieser Satz klingt, wenn man von dem Uebersprungen der beiden Oberstimmen absieht, allerdings so, als bewegte sich die zweite Stimme immer in Quintentfernung mit dem Basse parallel, wie nachstehend etwas sichtbarer dargestellt ist.

k.

143 *k.*)



Auch dieser Satz wird also quintenmässig klingen, vorzüglich wenn beide Oberstimmen, wie hier, von gleichen Instrumenten, z. B. von einer ersten, und zweiten Violine, und etwa gar jede Note abgestossen, vorgetragen werden. Dann hat das Ohr freilich keine Ursache, die oberste Note des zweiten Accordes einer

Digitized by Google

anderen Stimme zuzuschreiben, als derjenigen, welche auch die höchste des ersten Accordes angegeben hätte; es wird also wenig auf den Unterschied achten, ob die erste Violine, welche erst das $\bar{\bar{c}}$ angab, beim zweiten Accorde das $\bar{a}$ der oberen Zeile, oder das $\bar{d}$ der zweiten angiebt, ob dies $\bar{d}$ von eben der Violine, welche das $\bar{\bar{c}}$ angab, oder von der anderen angegeben wird; — es wird also leicht Quintenparallelen hören, obgleich, der Vertheilung der Stimmen nach, freilich eigentlich keine vorhanden sind.

Bei diesem Beispiel ist übrigens nicht zu übersehen, dass es nicht dieser Quinten halber allein, sondern, (was Kirnberger anzuführen unterlässt,) auch noch darum doppelt und dreifach übel klingt, weil sich darin, ausser diesen Quintenparallelen, auch noch andere Uebelstände befinden, nämlich auch sogenannte verbotene Octaven, (welche wir nun bald ebenfalls werden kennen lernen), — und ausserdem auch die wenig- oder nichtssagenden Harmonieenfolgen: I≠II≠I≠V≠VI≠V, oder: I≠II≠I≠*G*:I≠II≠I. (Vergl. 2. Bd. § 250, *b*.) (§ 520, 538.) (§ 250.)

Auch Fig. 142*i*, (ebenfalls von Kirnberger am angef. O. S. 254 entlehnt,) erscheint quintenmässig, wenn das Gehör, wie leicht geschehen kann, die Fäden der sich kreuzenden Mittelstimmen verwechselt, wie bei *k*. 142*i*. *k*.

Eben so kann man in dem schon früher angeführten Beispiele 1. Bd. Notentaf. 4, Fig. 52*i*, wenn man sich den Gang der einander überspringenden Stimmen hinwegdenken will, auch zwei parallele Quinten entdecken, wie bei *k* zu sehen. 52*i*. *k*.

Ob und wann nun in solchen Fällen das Gehör sich die Sache auf die eine, oder auf die andere Weise auslegen werde, hängt grösstentheils von den eben

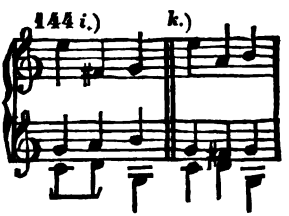
Digitized by Google

(§ 6.) erwähnten, schon im § 6 näher entwickelten Umständen ab.

§ 516.

So wie, in den bisher angeführten Beispielen, sich Quintenparallelen äussern, wenn man sich die einander durchkreuzenden und überschreitenden Stimmen als nicht durchkreuzend denkt; — so lassen sich auch Fälle denken, wo Stimmen in der That in offenbaren Quintenparallelen einherschreiten, welche aber durch eine dritte Stimme, welche eine der Ersteren durchkreuzt, so verdeckt werden, dass das Ohr die Quinten kaum, oder auch wohl gar nicht bemerkt. So schreitet nachstehend

144 *i.*



die Mittelstimme an sich freilich in Quinten gegen den Bass einher: allein die Oberstimme, welche die mittlere durchkreuzt, giebt der Sache das Ansehen, als

k. verhalte sie sich so wie bei *k.*

---

f.) Einschiebequinten.

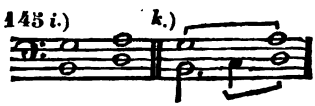
§ 517.

Auch das rechnen die Theoristen in die Klasse verdeckter (oder, wie Vogler sie nennt, verkappter) Quintenfortschreitungen, wenn zwei Stimmen, welche in nicht paralleler, aber doch grader

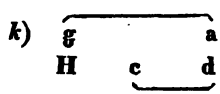
Digitized by Google

Bewegung miteinander fortschreiten, auch nur Einmal eine Quinte gegeneinander bilden, — oder mit anderen Worten, sie rechnen hierher nicht blos, wie bisher erwähnt, zwei Quinten in grader Bewegung, sondern sogar auch jede in grader Bewegung vorkommende einzelne Quinte.

Sie sagen nämlich: wenn nachstehend bei *i*, 145 *i*.

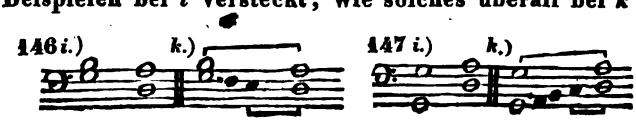


die Oberstimme von g zu a schreitet, indess die Untere von H zu d springt, so könnte diese letztere, anstatt von H zu d zu springen, auch wohl stufenweis dahin — nicht springen, sondern durch den dazwischen liegenden Ton, also von H zu c und von da zu d schreiten, wie bei *k*: alsdann wär aber der Schritt *k*. von c zu d, indess die Oberstimme von g zu a schritte, eine Quintenparallele,



und weil nun in solchem Satze *i*, wenn er anders *i*. wäre als er ist, nämlich so wie bei *k*, eine Quinten- *k*. parallele vorkäme, so zählt man denn auch solche Fortschreitungen wie bei *i*, mit unter die verdeckten, *i*. oder, recht zu sagen, eingebildeten Quintenfortschreitungen.

Eben solche Contrebande liegt auch in folgenden Beispielen bei *i* versteckt, wie solches überall bei *k* *i*, *k*.



Digitized by Google

(und Schicht, aus dessen Grundregeln der Har-
152. monie ich Fig. 152 entlehne, ist allerdings consequenter als andere Schriftsteller, welche diese letztere Art von Einschiebequinten gänzlich übersehen haben.)

Aehnliche verdeckte Quinten lassen sich auf solchem Wege noch in Menge entdecken, z. B. in obiger Fig.
150. 150, gleich vom ersten zum zweiten Viertel des ersten Tactes, zwischen den äusseren Stimmen ganz die, in
152 *l*. Fig. 152 *l*

bemerkte Quinte, dann eine eben solche von der vorletzten zur letzten Note, zwischen Bass und Mittelstimme.

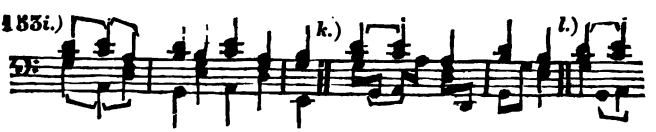
---

g.) Gegenbewegungsquinten.

§ 519.

Wieder eine andere Art uneigentlicher Quintenparallelen sind die sogenannten Quinten in der Gegenbewegung.

153 *i*. In nachstehender Figur bei *i*

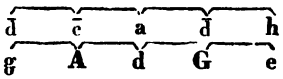


bewegt sich die Oberstimme von d zu ē, indess der Bass von g zu A schreitet. Dies ist nun freilich an sich keine Quintenparallele; allein da der Ton g das Ebenbild des Tones G ist, so ist diese Führung des Basses nicht viel anders, als wenn er von g zu a,
k, *l*. oder von G zu A schritte, (etwa wie bei *k* oder *l*) welches G-A dann eine Quintenparallele gegen die Oberstimme d̄-ē wäre. Auf ähnliche Art entdeckt

Digitized by Google

man in demselben Beispiele die übrigen in der Gegenbewegung verborgen liegenden Quinten:

Fig. 153.)



und aus solchem Gesichtspuncte betrachtet, ist dieser Satz nicht eben viel anders, als der obenangeführte Fig. 133*i*. 133*i*.

Eben solche Quinten findet man im nachstehenden Satze

154.)

Mozart, Figaro. 154.

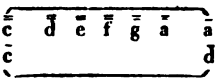
k.) Ohrenquinten.

§ 520.

Noch eine andere Art verdeckter oder eingebildeter Quinten findet man in den Lehrbüchern unter der wunderlichen Benennung Ohrenquinten erwähnt, ohne dass jedoch eine ordentliche Begriffbestimmung davon gegeben wäre. — Sieht man aber auf die Beispiele, welche von den Autoren als solche Ohrenquinten bezeichnet werden, so findet man, dass damit allemal Fälle der Art gemeint sind, wie Fig. 155*i*. So sagt z. B. Türk (in s. Anweisung zum Generalbass, im Register, beim Worte, Ohrenquinten,) es seien eben „solche Quinten, welche zwar nicht wirklich vorhanden sind, die man aber dessen ungeachtet zu hören „glaubt," — (eine Definition welche ohne Unterschied auf jede Art verdeckter Quintenparallelen passt! —) 155*i*.

Als Beispiele verweist er auf Fälle wie Fig. 155 *r* bis *w*. Diesen Beispielen nach wären also Ohrenquinten eine besondere Gattung von Einschiebequinten in Gegenbewegung; nämlich: *r-w*.

Digitized by Google

135 m. Fig. 135 m.) 

Ein Mehres über solche Quinten weiter unten.
(§ 538.) (§ 538.)

3.) Weiterer Ueberblick.

§ 521.

Wir haben nun bis hierher freilich mit ziemlicher Ausführlichkeit betrachtet, wie, durch verschiedene Arten zwei Stimmen zu führen und durch die dadurch entstehende, mehr oder weniger wirklich parallele Stellung der Noten, verschiedene Arten von Quintparallelen entstehen. Man wird aber leicht erkennen, dass diese Classificirung der verschiedenen Gattungen noch bei weitem nicht erschöpfend ist. Denn wir haben dabei überall blos auf die, zwischen den zwei fortschreitenden Stimmen liegenden Intervalle, blos auf die Bewegung der Stimmen, gesehen (und also gleichsam nur den dynamischen Eintheilunggrund aufgefasst,) nicht aber auch zugleich Rücksicht genommen auf die bei solcher Stimmenbewegung zum Grunde liegen könnenden, verschiedenen Harmonieen und Harmonieenfolgen, nicht auf die, begreiflich doch höchst wichtige, Verschiedenheit welche darin liegt, ob die Quintenbewegung während des Liegenbleibens einer und derselben Harmonie geschieht, wie in den obigen Beispielen
111, 112, 115. Fig. 111, 112, 115; — oder aber im Augenblick eines Harmonieschrittes; — und zwar entweder eines
116. leitereigenen Harmonieschrittes, wie bei Fig. 116, u. a. m.; oder eines mehr, oder weniger, ganz oder halb
109. ausweichenden, wie bei Fig. 109 u. a. m. — und zwar wieder von welcher Harmonie, welcher mehr oder weniger nah verwandten Tonart, und von welchem Intervalle dieser oder jener Harmonie, zu welchem Intervalle welcher folgenden Harmonie, unter welchen mehr oder weniger begünstigenden Umständen, oder unter welchen mehren, oder wenigeren zusammentreffenden Combinationen dieser und jener von all den

Digitized by Google

eben angedeuteten, oder anderen Umständen, u. s. w. (Vergl. Anmerk. zum §. 99.) — Ja, auch darauf, ob die Quintenfortschreitung aufwärts, oder abwärts, schrittweis, oder sprungweis geschehe, (was doch auch ein blos dynamischer Eintheilgrund wäre) hätte mit Recht wieder eine eigene Eintheilung gegründet werden können; u. s. w. (§ 99, Anm.)

Aus diesem Standpuncte das Feld überschauend, sieht man wohl, dass, wollte man auch nach diesen und noch anderen Eintheilgründen, die verschiedenen Arten vorkommen könnender Quintenparallelen ebenfalls eigens classificiren, man nicht so bald zum Ende gelangen würde.

Ich sehe mich also freilich auch hier wieder genöthigt, mich auf die bisher angeführten Eintheilungen zu beschränken, und auch hier wieder auf die grosse Ausdehnung des Feldes nur hinzudeuten, ohne es Schritt für Schritt auch nur vermessen, noch weniger aber vollständig durchforschen zu können.

B.) *Werth oder Unwerth der parallelen Quintenfortschreitungen zweier Stimmen.*

§ 522.

Nachdem wir (von § 506 bis hierher) die verschiedenen Gattungen wirklicher und eingebildeter, oder verdeckter Quintenparallelen überschauen gelernt, kommt die Reihe nun an die Beachtung ihres Werthes oder Unwerthes. (§ 506-521.)

Es herrscht in diesem Stücke schroffer Widerspruch zwischen den älteren Tonlehrern, und den Tonkünstlern unserer neueren Zeit. Jene vermieden alles Quintenmässige mit der ängstlichsten Sorgfalt, entsetzten sich und bekamen Ohrenweh, sobald sich auch nur der entfernteste Schatten einer Quintenfortschreitung irgendwo spüren liess. — Diese hingegen brüsten sich mit genialem Liberalismus, und speciösen Verschmähens verjährten pedantischen Vorurtheils, indem

Digitized by Google

c.) Verdoppelungsquinten.

§ 526.

(§ 525.) Aus dem schon im vorigen § angeführten Grunde klingen denn auch diejenigen Quintenparallelen nicht merklich übel, welche, bei bloser Verdoppelung der Stimmen in einer höheren oder tieferen Octave (I. Bd. (§ 13.) § 15), zwischen der einen Stimme, und der Verdoppe-
121 *i*, *k*. lung der anderen, entstehen. So ist z. B. Fig 121 *i* und *k* gar nicht übelklingend, obschon darin die zweite Stimme mit der vierten in offenbaren Quinten einherschreitet; denn die zweite Stimme ist nichts anderes, als eine blose Verdoppelung der fünften in einer höheren Octave, (wie denn überhaupt alle drei höheren Stimmen nichts anderes, als Verdoppelungen der drei unteren, oder umgekehrt, die unteren als Verdoppelung der oberen anzusehen, jedenfalls also entweder alle drei oberen, oder alle drei unteren Stimmen, blose Nebenstimmen sind.) Man pflegt daher Quintenparallelen dieser Art, zumal in vollstimmigen Instrumentalsätzen, alltäglich und unbedenklich zu setzen.

(§ 557.) Von den in eben diesem Beispiele auch vorkommenden Octavenparallelen werden wir an seinem Orte, gleichfalls noch einige Erwähnung thun.

§ 527

(§ 526.) Das im vorigen § Gesagte gilt aber nur da, wo die Stimme recht entschieden, und recht ein für allemal als blose Verdoppelung einer anderen gilt, und
121 *i*, *k*. zwar in den angeführten Beispielen Fig. 121 *i* und *k* hauptsächlich darum, weil hier überhaupt und durchaus alle Stimmen in der Octave verdoppelt sind. Wo dieses nicht so ganz entschieden der Fall ist, z. B. in

Digitized by Google

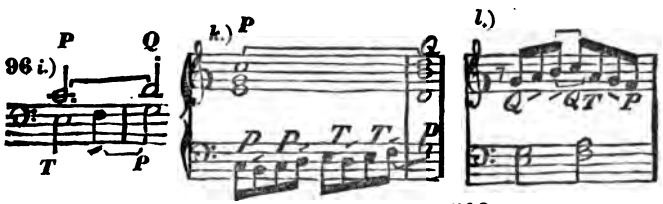
Fig. 121 $^1/_2$, erscheinen die Quintenparallelen der ersten Stimme mit der zweiten wieder befremdender und widriger. Eben dies würde man in Fig. 121 empfinden, wenn man etwa die erste Oberstimme wegliesse — oder die erste und dritte. 121 $^1/_2$. 121.

---

d.) Quinten zwischen harmonischen, und nicht harmonischen Tönen. (§ 506, 514.)

§ 528.

Ebenfalls als eine Folge des obigen Grundsatzes kann man es betrachten, dass die Quintenparallelen, welche zwischen harmonischen, und harmoniefremden Noten stattfinden, wie in obiger Fig. 96 (§ 523.) 96.



(Vergl. § 506.)

oder wie in den Beispielen 97 bis 101, minder unangenehm klingen, als dergleichen Parallelen zwischen lauter harmonischen Tönen unter sich, wie in Fig. 89 u. a. m. Es scheint nämlich, als ob das Gehör solche, aus so ungleichartigen Bestandtheilen aneinander gereihete Parallelen nicht so bestimmt für solche erkenne und empfinde. (§ 506.) 97 - 101. 89.

Insbesondere thut eine nur kurz durchgehende Note, welche mit einem harmonischen Tone in Quintenentfernung parallel einherschreitet, dem Gehöre gewöhnlich gar nicht wehe, wie z. B. in obigen Sätzen 96, 97 und 99. Das Gehör scheint in diesen Beispielen 96, 97, 99.

Digitized by Google

auf diese harmonisch nicht geltenden und flüchtig vorübergehenden, folglich in jeder Hinsicht wenigbedeutenden Noten, gleichsam nicht zu achten, und sie als gar nicht vorhanden, — und die Sache so anzusehen,

96*i*. als hätte in Fig. 96*i* die Bassstimme eine punctirte halbe Note e, und schritte von da unmittelbar zu g, —

97. oder als hätte in Fig. 97 die Oberstimme, statt der Achtelnoten, nur vier Viertel c̄, oder gar eine solche

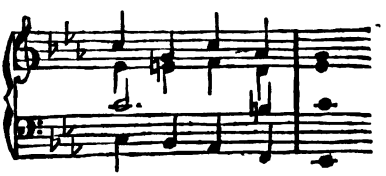
99. ganze Note, — oder als schritte in Fig. 99 die Mittelstimme von c̄ zu d, u. s. w.

(§ 508.) *e*.) Gleiche, — ungleiche Quinten.

§ 529.

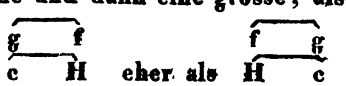
Auch das kann man gewissermasen als eine Folge

(§ 523.) aus dem mehrangeführten Grundsatze ansehen, dass zwei Quinten in nicht streng paralleler Bewegung, wie z. B.



114*k*. 119*i*, *k*, *l*. oder wie Fig. 114*k* und 119*i*, *k*, *l*, häufig minder übel klingen, als reine, strenge Quintenparallelen; weil nämlich solche Bewegung in der That minder parallel ist als die strengparallele.

Unsere Theoretiker pflegen in dieser Hinsicht insbesondere den Lehrsatz aufzustellen: eine kleine Quinte nach einer grossen sei eher zu erlauben, als umgekehrt erst eine kleine und dann eine grösse; also z. B.



Digitized by Google

Allein sie haben, indem sie solche allgemeine Regel aufstellen, dabei, wie man aus den von ihnen angeführten Beispielen sieht, wieder nur einen einzelnen Fall vor Augen, nämlich die, freilich wahre, specielle Wahrnehmung, dass Fig. 114 *i* allerdings weit übler klingt, als *k*. — Davon liegt aber der Grund hauptsächlich darin, dass ersteres Beispiel auch zugleich eine minder naturgemässe Fortschreitung der Grundseptime c̄ enthält, und dass grade solche Quinten, wie die bei Fig. 114 *k* und 119, wobei die eine Stimme stufenweis von der fünften Leiterstufe zur vierten, die andere von der tonischen Note zum Unterhalbentone herabsteigt, nun eben nicht merklich unangenehm auffallen. — Dass aber darum nicht jede Folge einer kleinen Quinte auf eine grosse eben so leidlich klingt, zeigt im obigen Beispiele Fig. 113 gleich die Fortschreitung vom ersten zum zweiten Accorde; — so wie im Gegentheil auch Quintenparallelen der entgegengesetzten Art nicht immer unangenehme Wirkung thun, wie schon Fig. 116 und 117 beweisen. *) Vergl. d. Anm. z. § 99.

114 *i*. *k*. 114 *k*, 119. 113. 116, 117. (§ 99, Anm.)

---

f.) Verdeckte, uneigentliche Quinten. (§ 509.) (§ 509.)

§ 530.

Immer noch aus eben demselben Grunde wird man ferner abnehmen können, dass überhaupt alle diejenigen Quinten, welche wir unter dem Namen von verdeckten oder eingebildeten kennen gelernt, im Durchschnitte genommen, minder auffallen, als offenbare und wirkliche, und dass sie immer um desto leidlicher und unverfänglicher sind, je mehr sie verdeckt und versteckt sind, — im Gegentheil aber desto misslicher, je mehr sie sich wirklichen Quintenparallelen nähern, je täuschender sie dem Gehöre als solche erscheinen.

---

*) Das 55te Notenblatt kann hier wieder hereingeschlagen werden.

Digitized by Google

Wir wollen dieses, um es näher zu entwickeln, auf die verschiedenen Arten verdeckter Quinten anzuwenden versuchen.

§ 531.

(§ 510.) a.] Durch Pausen unterbrochene. (§ 510.)

Es werden fürs Erste die durch Pausen unterbrochenen Quintenparallelen, welche also nur dadurch als solche erscheinen, dass man sich die Pausen hinwegdenkt, dem Gehöre schon um dieser unterbrechenden Pausen willen nicht ganz so bestimmt und auffallend als Quintenparallelen erscheinen, als wenn sie ununterbrochen wären; und dies in eben dem Grade weniger, als die Unterbrechung bedeutender, das Aufeinanderfolgen also weniger unmittelbar ist.

122. Darum wird z. B. in Fig. 122, zumal wenn die Fermate etwas lange gehalten wird, das Gehör die Quinten wohl kaum zu bemerken vermögen, — und
123. noch weniger in Fig. 123 die zwischen der ersten und der Mittelstimme: — wohl aber die, nur durch minder
120. bedeutende Pausen unterbrochenen in obiger Fig. 120,
121 *i*. zumal gegen das Ende des Beispiels. — (Fig. 121 *i* bedarf keiner Rechtfertigung durch die kleinen Pausen,
(§ 60.) sondern ist schon im § 60 gerechtfertigt, und würde,
121 *k*. wenn auch die Pausen nicht da wären, wie z. B. bei *k*, dennoch nicht verbotene Quintenfortschreitung heissen können.)

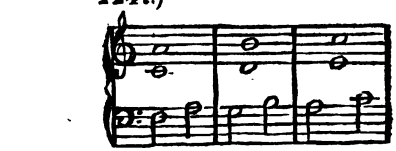
§ 532.

(§ 511.) b.] Brechungsquinten. (§ 511.)

Aus gleichem Grunde können ferner auch solche Quintenparallelen, welche nur dadurch als solche erscheinen, dass man sich eine Stimme als Brechung zweier vorstellt,

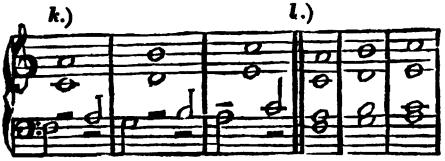
Digitized by Google

124*i*.)



124*i*.

k.) *l*.)



Vgl. § 511. (§ 511.)

grösstentheils nicht so sehr auffallen, als wirkliche Quintenparallelen zweier wirklichen Stimmen. Man kann sich vorstehend bei *i* zwar allerdings zwei quintenweis nebeneinander fortschreitende Stimmen denken wie bei *k* oder *l*; aber es sind doch nicht zwei wirkliche, sondern, so zu sagen, nur eingebildete zwei Stimmen, und daher solche Quintenparallelen nicht so gradezu auffallend und handgreiflich, als wenn zwei wirkliche Stimmen wirklich in solchen Parallelen einherschritten. Quintenfortschreitungen solcher Art werden also dem Gehöre natürlicher Weise nur dann auffallen, wenn die Bewegung der brechenden Stimme recht bestimmt und entschieden als Brechung zweier in Quintenparallelen fortschreitenden erscheint; — und im Gegentheil wird solche Führung viel weniger auffallen, wenn die Stimme dem Gehöre weniger als Brechung zweier, denn als nur Eine Melodie erscheint. — So ist z. B. Fig. 129*i* gewiss sehr unbedenklich, indem hier, wie Jeder wohl fühlt, das Gehör geneigter ist, den Faden der Melodie der Oberstimme als Melodie Einer Stimme zu verfolgen, als sich unter derselben drei parallel nebeneinander einherschreitende Stimmen vorzustellen, wie bei *k*. — Auch Fig. 131*i*

124*i*. *k*, *l*. 129*i*. *k*, 131*i*.

Digitized by Google

Und im Gegentheile sind Quinten, welche, wie z. B.
144*i*. in Fig. 144*i*, durch das Ueberschreiten einer Stimme verlarvt, welche also nur dann keine Quintenparallelen sind, wenn man sich die Stimmen als einander **nicht**
(§ 516.) durchkreuzend denkt (§ 516), welche aber, sobald man das Durchkreuzen bemerkt, fühlbar hervortreten, diese Quinten, sage ich, sind im Gegentheil um so auffallender und fühlbarer, je bestimmter die Fäden der einander durchkreuzenden Stimmen sich von einander unterscheiden, je bemerkbarer das Uebersprin-
144*i*. gen der Stimmen ist. Darum würden in Fig. 144*i*, wenn die Oberstimme etwa von einer Violine, die beiden Unterstimmen aber von Blasinstrumenten vorgetragen würden, die Quinten zwischen Bass und Mittelstimme sehr bemerklich sein; — weit weniger aber, wenn etwa die beiden Oberstimmen auf zwei Violinen, oder gar auf dem Pianoforte angeschlagen würden, in welchem Falle man den Satz weit eher so
k. wie bei *k* vernehmen würde.

§ 536.

f.] Einschiebequinten. (§ 517.)

(§ 517.) Auch blose **Einschiebequinten** (§ 517) können, begreiflicher Weise, nicht eben so misfällig klingen wie wirkliche; aus dem sehr natürlichen Grunde, weil es in der That keine Quintenparallelen sind, und das Quintenmässige solcher Fortschreitungen am Ende doch nur in der Einbildung liegt. Es ist daher zwar in der That wahr, dass auch solche, gewissermasen fingirte Quinten manchmal wirklich unangenehm klingen, z. B.
148*i*. in Fig. 148*i*, wo sie in den äusseren Stimmen (nicht
l. wie bei *l* in einer Mittelstimme) liegen, — oder auch
150. in Fig. 150. — Allein eben so gewiss ist, dass ein

Digitized by Google

gesundes Gehör gegen Stellen wie Fig. 145*i*, 146*i*, 147*i*, 148*l*, 149 oder gar wie 151 und 152, nichts einzuwenden haben wird; und es ist arg, dass Schicht, (der oben im § 518 gerühmten Consequenz zu Liebe) in seinem § 9 meint, die Fortschreitungen 152*i*, *k*, *l*, durch die Etiquetten: „Nicht erlaubt", „Fehlerhaft", und „Nicht gut" signalisiren zu müssen. 145*i*, 146*i*, 147*i*, 148*l*, 149, 151, 152. (§ 518.) 152*i*, *k*, *l*.

Anmerkung.

Ueberhaupt herrscht unter den Theoristen auch über die Frage von der Erlaubtheit oder Verbotenheit der Einschiebequinten wieder auffallender Widerspruch; ohne Zweifel immer wieder nur daher rührend, weil Jeder die Erlaubtheit oder Fehlerhaftigkeit, welche er Einmal in Einem oder einigen Fällen gefunden hat, vermessentlich gleich zu einer allgemeinen Regel für alle Fälle erheben will. Vergl. d. Anm. z. § 99. (§ 99, Anm.)

Vogler z. B. (in seiner Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, S. 65, § 55 der Tonsetzkunst,) erlaubt solche verdeckte Quinten ganz unbedingt. — Dagegen verbietet *Henry Montan Berton* in seinem *Traité* noch ganz im Ernste die Fortschreitungen obiger Figuren 146 und 147 als verdeckte Quintenfortschreitungen, — indess er Sätze wie folgender: 146, 147.

„*par licence*" („mit Ihrer gütigen Erlaubnis!") wieder *poltment* billigt, und zwar als „*licence qu'il ne faut se permettre que „lorsqu'un grand effet peut la justifier.*" — Wir lernen also hier, dass es eine Schönheitsregel giebt, deren Verletzung von grosser, und folglich von schöner Wirkung sein kann. — Hätte er seinen Jüngern doch auch gesagt, wann denn eine solche Regelwidrigkeit einen *grand effet* mache. —

§ 537.

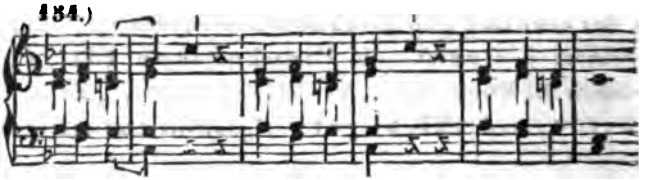
g.] Gegenbewegungsquinten. (§ 519.)

Gleichfalls aus dem, im § 523 erwähnten Grunde, sind Quinten in der Gegenbewegung (§ 519) gewöhnlich nicht eben so auffallend, als solche in grader wirklicher Parallelbewegung, — und zuweilen in der (§ 523.) (§ 519.)

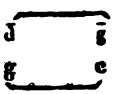
Digitized by Google

That ganz unbedenklich. So hat z. B. die Stelle aus
(§ 519.) *Figaro* (vergl. § 519.)

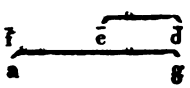
184. 184.)



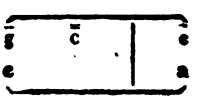
wohl noch Niemands Ohren übel geklungen, obgleich es einem recht jagdgerechten Quintenspürer vielleicht ein Leichtes wäre, ausser den Gegenbewegungsquinten zwischen Oberstimme und Bass,



auch noch vom zweiten zum dritten Accorde verdeckte Quinten zwischen der ersten und der dritten Stimme zu entdecken,



und zwischen dem zweiten und dritten Tacte wohl gar auch noch ein Paar weitere Quinten in der Gegenbewegung zu wittern.



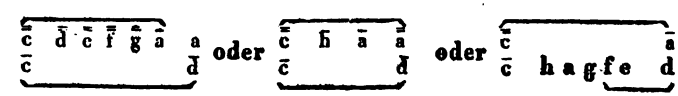
§ 538.

b.] Ohrenquinten. (§ 520.)

(§ 520.) 185 *i.* Was die sogenannten Ohrenquinten (§ 520) betrifft, so ist zwar nicht zu läugnen, dass Fig. 185 *i* wirklich nicht wohlklingend ist, (wie wir denn auch schon

Digitized by Google

im 2ten Bde (§ 245) bemerkt haben, dass die Harmonieenfolge I–II in solcher Lage sich nicht gut ausnehme;) — allein die Ursache hiervon grade in einer verkappten Quintenparallele suchen wollen, Fig. 155*m* (§ 248.) 155 m.



heisst doch die Verfolgungswuth, gegen Alles was Quinte heisst, gar zu weit treiben. Denn man muss, wie die obigen Darstellungen zeigen, die Führung von Fig. 155*i* doch gar zu sehr verzerren und verdrehen, i. um sie für eine Quintenparallele ausgeben zu können.

Soll durchaus eine Ursache genannt werden, warum nun grade in solchen Lagen wie Fig. 155*i* die Harmonieenfortschreitung I–II sich einigermasen unangenehm ausnimmt, so mögte ich solche Ursache lieber etwa darin suchen, dass hier die beiden äusseren Stimmen nicht so geführt sind, dass sie, schon für sich allein auch ohne die Mittelstimme, einen guten Satz bildeten (vergl. 1. Bd. § 10;) indem, wenn die beiden äusseren Stimmen allein da wären, alsdann bei der zweiten Harmonie die Terz fehlen würde (1. Bd. § 75). Darum also kann Fig. 155*i* schon nicht so gut klingen als bei *p*, wo, wenn auch die Mittelstimme wegbliebe, doch der zweiten Harmonie die Terz nicht fehlen würde; — und eben so wird man auch *k*, wo die Grundterz der Harmonie II im Basse gehört wird, schwerlich verwerflich nennen können. i. (§ 10) (§ 75.) 155 i. *p*. *k*.

Noch mehr scheint sich die angegebene muthmasliche Ursache dadurch zu bestätigen, dass auch Fig. 155*n* merklich besser klingt als *o*. Bei *n* zieht nämlich die zweite Stimme, wegen des Vorhaltes, schon grössere Aufmerksamkeit auf sich, so dass also hier die Terz f keineswegs in einer so unbedeutenden Nebenstimme, sondern in einer solchen Mittelstimme gehört wird, welche in diesem Augenblick in der That die Aufmerksamkeit des Gehöres auf sich zieht, und daher nicht blose unbedeutende Nebenstimme ist. *n*, *o*, *n*.

Digitized by Google

Noch weiter scheint sich meine Vermuthung auch dadurch zu bestätigen, dass das Missbefriedigende, was dem Satze *i* anklebt, bei *q* nicht erfindlich ist. Hier ist nämlich die zweite Harmonie eine Dominantharmonie, und bei dieser ist es um so weniger nöthig, die Grundterz in eine Hauptstimme zu legen, da bei dieser Harmonie die Grundterz keineswegs unentbehrlich ist, sondern sogar füglich ganz ausgelassen werden kann. (1. Bd. § 74.)

158 *i*, *q*. (§ 74.)

Diese verschiedenen Rücksichten mögen die Sache wenigstens einigermasen erklären; — obwohl ich sehr gern erkenne, dass die Erklärung noch keineswegs erschöpfend ist.

---

g.) Schlussbemerkung. (§ 521.)

§ 539.

(§ 524-538.) Ausser den, von § 524 bis hier besprochenen verschiedenen Umständen, liessen sich wohl noch eine Menge anderer aufzählen, wovon die Erlaubtheit oder Unerlaubtheit einer Quintenparallele manchmal abhängen kann.

So kann man im Allgemeinen sagen, dass das Gehör manche solche Parallelen zuweilen blos darum nicht unangenehm empfindet, weil seine Aufmerksamkeit eben auf etwas Anderes gerichtet, und gleichsam von der Parallelbewegung der Stimmen abgelenkt ist. — Dies ist namentlich zuweilen der Fall bei ausweichenden Harmoniefolgen. So liegt die Ursache, warum z. B. in Fig. 109 die Parallele zweier kleinen Quinten nicht übelklingt, vielleicht grossentheils mit darin, weil durch die Ausweichung die Aufmerksamkeit des Gehöres von der Verfolgung des Fadens der Stimmen ab, und mehr auf die Verfolgung des Fadens der Modulation hingelenkt wird. — Auch in Fig. 105,

109.

105

Digitized by Google

106, 107, 110, 152 *m*, *n*, u. a. m., scheint die ausweichende Modulation günstig einzuwirken. 106, 107, 110, 152 *m*, *n*

Eben so könnte man vielleicht sagen, in Fig. 112 und 118 beschäftige grade die Häufung von drei harmoniefremden Tönen auf einmal das Gehör so sehr, dass es auf die Parallelbewegung zu achten vergisst. 112. 118.

All diese, und noch mehre andere Umstände, welche vollständig aufzuzählen wohl zu ermüdend wäre, können dazu beitragen, Quintenparallelen zu beschönigen; und begreiflich ist dies um so mehr der Fall, je mehre solche begütigende Umstände zusammentreffen; so, dass manche Parallele in der That auch nicht im Mindesten übelklingend zu nennen ist, z. B. Fig. 99, 116, 117, 121, 123, 140, 154, und andere, welche sämmtlich hier zu bezeichnen überflüssig wäre. 99, 116, 117, 121, 123, 140, 154.

Ob und wann übrigens eine Quintenparallele als hinreichend beschönigt und gerechtfertigt angesehen werden könne? darüber lassen sich haarscharfe Bestimmungen, der Natur der Sache nach, nicht geben, und das entscheidende Urtheil muss zuletzt der Prüfung des gebildeten musikalischen Ohres vorbehalten bleiben.

Im Ganzen mögte ich aber jedem Tonsetzer rathen, im Zweifelfalle eine Quintenparallelfortschreitung doch immer lieber zu vermeiden, als sich solche zu erlauben; theils darum, weil, auch wenn sie seinem Ohre — etwa bei der Prüfung am Pianoforte — nicht anstössig klingt — ein anderes Ohr unter anderen Umständen vielleicht doch Anstoss findet, — theils auch, weil er sich, selbst durch die in der That vielleicht allerunbedenklichste Quintenfolge, immer wenigstens der Kritik manches affektirt delikaten Pedanten blosgiebt; — was man ja doch immer lieber vermeidet.

Digitized by Google

Anmerkung.

Die Tonlehrer haben gemeint, auch eine Ursache demonstriren zu müssen, warum Quintenparallelen übel klingen, — und sie sind dabei auf die allerwunderlichsten Grillen verfallen.

(§ 99, Anm.) (Vergl. d. Anm. z. § 99.)

Da sind z. B. Einige, welche die Ursache aus der beliebten Lehre von Consonanzen und Dissonanzen, und zwar insbesondere von vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen schöpfen wollen. Eine Quinte, sagen sie, ist eine vollkommene Consonanz, und zwei Quinten, zwei vollkommene Consonanzen nacheinander, sind allzuviel Consonanz, zuviel Wohlklang, und — darum übelklingend!...! —

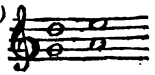
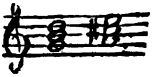
104, 109, 156*i*, *k*, *l*, *m*, *n*.

Andere lehren: *α*.) zwei Quinten nacheinander deuten allemal auf zwei Dreiklänge; (? — Siehe Fig. 104, 109, 156*i*, *k*), — *β*.) zwei verschiedene Dreiklänge deuten auf zwei verschiedene Tonarten; (? — Fig. 156*l*, *m*) — und *γ*.) darum (? — dürfen denn nicht zwei Tonarten aufeinander folgen? Fig. 156*n*) klingen zwei Quinten nacheinander übel. — Das nennen die Herren nun eine Ursache demonstriren!

Es ist ordentlich unglaublich, dass man Demonstrationen solchen Gelichters in Theorieen für baare Münze auszubieten gewagt! Allein, dass es in der That, und unter anderen sogar noch in allerneuesten Theorieen geschieht, ist z. B. auch aus des Hrn. Capellmstr. Friedr. Schneider (vor der ersten Ausgabe des 3ten Bandes meiner Theorie erschienenen) Elementarbuch der Harmonie zu ersehen. Da heisst es, Seite 52 im § 146:

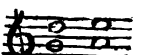
„Wenn man zwey Töne, die um das Intervall einer gros„sen Quinte entfernt sind, vernimmt, so wird man unwillkühr„lich veranlasst sich diesen Zusammenhang" (*sic*) „als eine „Dreyklangsharmonie der ersten Stufe einer harten Tonart zu „denken. Die fehlende grosse Terz supplirt das Gehör: nehm-

o.) p.)

„lich  klingt uns, wie  "

Dieser Satz ist, wie man sieht, gleichbedeutend mit dem oben unter *α*.) ausgehobenen, und auch hier also springt vor Allem sogleich in die Augen, dass die ganze Prämisse auffallend unwahr ist. Fürs Erste ist, wie aus bereits vorstehend erwähnten Beispielen vor Augen liegt, kein wahres Wort daran, dass zwei Töne welche um eine Quinte von einander entfernt sind, allemal auf einen Dreiklang, und zwei nach einander folgende Quinten allemal auf zwei nach einander folgende Dreiklänge deuten. — Es ist insbesondere auch unwahr, dass die angeführten Zusammenklänge allemal auf zwei harte Dreiklänge deuten. — Warum nicht auch auf zwei weiche? z. B. in *F*-dur auf II:III, — oder auf einen harten und einen weichen, z. B. *C*:V:VI, oder *G*:I:II, — oder, *d*:IV:V, u. dgl. —

o.)

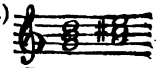


F:II: III
C:V: VI
G:I: II
d:IV: V
g:I:*d*:V
F:II:*d*:V

Digitized by Google

Wir wollen aber auch annehmen, es werden durch solche zwei Quinten allemal zwei harte Dreiklänge angedeutet (was doch gewiss nicht wahr ist —) so ist es auch noch weiter falsch, dass zwei aufeinanderfolgende Dreiklänge dem Gehöre allemal beide als I, als tonische Dreiklangharmonieen erscheinen: indem z. B. die Harmonieenfolge G:X bald D:IV:V, bald G:I:D:V, bald C:V:d:V u. dgl. sein kann, am allerseltensten aber G:I:X:I sein wird!

p.)



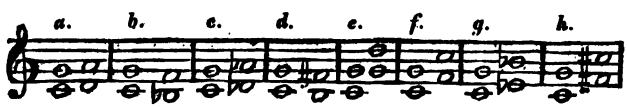
D:IV: V
G: I: D:V
C: V: d:V

Nehmen wir aber auch dieses noch an, und lassen als wahr passiren, dass im angeführten Beispiele das Gehör nun grade die Harmonieenfolge G:I:X:I vernehme, — dass diese Harmonieenfolge fehlerhaft sei, — und dass darum die Quintenparallele übel klinge, — so würde, dies Alles für wahr angenommen, daraus folgen, dass in nebenstehendem Beispiele *q*, die Quintenparallele nicht übelklinge, indem bei dieser das Gehör beim zweiten Accorde doch wohl nicht die grosse Terz supplirt.

q.)

Nach den bisherigen Beleuchtungen der Grundlagen der Schneider'schen Demonstrationen sieht man den auf solches Fundament gegründeten Bau leicht von selbst in sich zusammenfallen, ohne erst noch daran rütteln zu müssen. Es heisst nämlich weiter

„§. 147. Zwey Quinten-Fortschreitungen können nun in „grader Bewegung entweder stufenweise oder sprungweise vor„kommen."

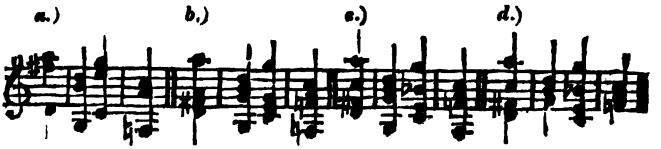


„Geschieht nun ein solcher Quintenschritt stufenweis, wie bei „*a. b. c. d*, so fällt die plötzliche Ausweichung in eine mit der „ersten Tonart nicht nahe genug verwandte dem Ohr zu hart; „deswegen ist die Quintenfolge bei *c. d.* noch härter, weil die „Tonarten, deren Grundtöne man zu hören glaubt, in noch „entfernterem Grade der Verwandtschaft stehen, als bei *a. b.* — (Hr. Schneider meint also, auch hier wieder ganz übereinstimmend mit dem oben mit *β.*) bezeichneten Satze, die obigen Zusammenklänge seien lauter tonische Dreiklänge, in Fig. *a* also ein Harmonieenschritt von *C*-dur ins *D*-dur, — bei *b* aus *C* ins *B*, — bei *c* aus *C* ins *Des* — u. s. w. —! und in Uebereinstimmung mit dem obigen Satze *γ.*) nimmt er auch weiter an, solche Ausweichungen seien verbotene Ausweichungen, und darum also die Quintenparallele übelklingend! —) „Die „springenden Quintenfolgen bei *e. f.* werden, da die Tonarten „von denen man die Grundtöne" (tonischen Harmonieen) „zu „hören glaubt, im nächsten Verwandtschaftsgrade stehen, dem „Gehör durchaus nicht so unangenehm klingen;" — (?) — „aber „nicht die Quinten bei *g. h.*" — (Das Alles kommt nun auf

Digitized by Google

Umstände an, und daraus, wie solche Beispiele überall ohne Tern, und ausser allem Zusammenhange, hier klingen, lässt sich wohl gar nichts über die Ursache der Fehlerhaftigkeit ihrer Stimmenführung sagen.) — „Aber solche gleichmässige Sprünge von „Accorden, (wir nehmen nämlich an, dass sich dem Gehör alle „diese Quinten wie Dreyklänge darstellen,)" — (darin liegt eben der so vielfältige grobe Fehlgriff!) — „sind auch schon nach „§ 143 Anmerk. möglichst zu vermeyden; folglich ist leicht „einzusehen, warum auch die Quinten bei *e. f.* zu vermeyden „sind." — (In der angef. Anmerkung steht nur: „auch erhält „ein solches gleiches Fortschreiten aller Stimmen zusammen in „die Höhe oder Tiefe immer etwas Steifes, Unbehülfliches.") —

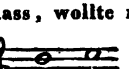
Endlich soll, nach dem § 150, ein Beweis, dass die im § 147 angeführten Ursachen der Fehlerhaftigkeit der Quintenparallelen nicht nur die wahren, sondern sogar auch „die einzigen" seien, darin liegen, dass nachstehende Fig. *a*



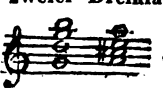
schlecht klingt, Fig. *b* aber nicht, *c* aber noch besser; — Es bedarf solche Beweisführung, (auch vieles Andere der Kürze halber nicht zu erwähnen,) schon darum keiner Widerlegung, weil in der That Eines so garstig klingt wie das Andere, und Fig. *a* nur darum vielleicht noch etwas widriger, weil es auch noch gegen unsern § 339 verstösst. Siehe auch § 824 und 539.

(§ 339, 824, 539.)

Es wäre leicht, mit wenigen Worten auch noch eine Menge weiteren Widersinnes nachzuweisen, zu welchem die vorerwähnte Erklärart, wollte man sie annehmen, führen müsste, z. B dass, wollte man annehmen, die Ursache des Missklanges



von liege in dem, sei es idealen, oder wirklichen, Nacheinanderfolgen zweier Dreiklangharmonieen G und



X, alsdann ja auch bei oder der gleiche Missklang eintreten müsste, — dass überhaupt die ganze Demonstration, wären ihre Voraussetzungen materiell wahr, alsdann viel zu Viel beweisen würde, und dabei doch ganz und gar nicht das, was sie beweisen soll; denn auf der einen Seite liesse sich aus ihr folgern, dass jedes Aufeinanderfolgen zweier Zusammenklänge, in deren ersterem z. B. die Töne $\bar{g}$ und $\bar{d}$, im zweiten aber die Töne $\bar{a}$ und $\bar{c}$ erscheinen, fehlerhaft, und demnach also auch obige Fig. *r* eine fehlerhafte Quintenfolge wäre —; auf der anderen Seite aber giebt sie doch gar keine Ursache an, warum zwei solche Zusammenklänge

Digitized by Google

grade dann übelklingen, wenn die zwei Quinten grade in gerader oder paralleler Bewegung auf einander folgen, was doch eben grade und einzig bewiesen werden sollte — u. s. w. u. s. w. — !!

Man sieht hier wieder, wohin es führt, wenn man meint, sich überall das Ansehen geben zu müssen, die Ursache von Allem zu wissen, selbst wenn man gar Nichts weis. —

Was übrigens das Phantom, Harmonieensprung genannt, angeht, welches, wie wir gehört, ebenfalls mit als *ingrediens* zur Demonstration der Ursache des Quintenverbotes gebraucht wird, (Vergl. Türk, Anw. z. Generalb. § 55, Anm.) — so wär es, nach dem was ich in der Anm. zum § 496 gesagt, wohl Zeitverschwendung, über solchen leeren Wortkram noch weiter Worte zu verlieren. (§ 496, Anm.

C.) *Art und Mittel, Quintenparallelen zu vermeiden.*

§ 540.

Es bleibt uns, nach allem Bisherigen, nun noch übrig, einige Winke über die Art und Weise zu geben, wie man übelklingende Quintenparallelen vermeiden kann. (Siehe Taf. 55 und 56.)

Grösstentheils kann dies am leichtesten dadurch geschehen, dass man die parallel einherschreitenden Stimmen gegeneinander umkehrt, die Obere zur Unteren macht. Dadurch werden nämlich die Quintenparallelen in Quartenparallelen verwandelt, welche Letztere gewöhnlich minder unangenehm klingen als Erstere. So kann man z. B. in Fig. 93*i*, 93*i*. die zweifachen Quintenparallelen beseitigen, wenn man der Harmonie die Lage wie bei *k* giebt. — Eben *k*. so darf man in Fig. 95 nur die beiden Oberstimmen 95. gegeneinander umkehren, wie bei *k*. — Eben so lassen *k*. sich Quinten in Fig. 89*i* wenigstens zum Theil füglich 89*i*. in Quarten verwandeln wie bei *m*. — Dem Satze Fig. *m*. 104 würde sich auf diesem Wege nicht wohl helfen 104. lassen, wie aus *k* zu entnehmen ist, es wäre denn so *k*.

Digitized by Google

deckt, als vielmehr in blos eingebildete Quinten ver-
142 *i*. wandelt werden können, zeigen die obigen Sätze 142 *i*
k. und *k*, indem die in Letzterem erscheinende Quinten-
parallele allerdings gewissermasen verschwindet, wenn
i. man die Stimmen so wie bei *i* kreuzweis fortschreiten
lässt, sofern anders die eine Stimme sich von der
andern einigermasen merklich unterscheidet. — Kirn-
berger giebt dieses Beispiel sogar für ganz un-
bedenklich.

§ 543.

Lassen sich aber auch solche Beschönigungsmittel nicht anwenden, oder reichen sie nicht zu, das Unangenehme der Quintenparallele gänzlich zu heben, so bleibt dann freilich nichts übrig als den mit solchem Uebelstande behafteten Gedanken ganz aufzugeben, und etwas ganz Anderes an dessen Stelle zu setzen.

D.) *Quintenregister der Orgel.*

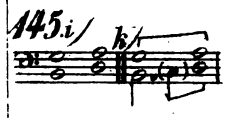
§ 544.

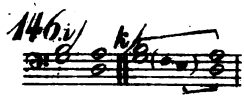
Ich kann mir nicht versagen, meine Leser hier gelegenheitlich doch auch noch auf eine eigene Erscheinung aufmerksam zu machen, welche das ganze Verbot der Quintenparallelen gradezu niederzuwerfen scheint.

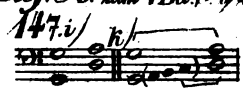
Es besteht nämlich (wie schon im ersten Bande in
(§ IV, Anm.) der Anm. zum § IV erwähnt worden) auf den Orgeln die eigene Einrichtung, dass, vermöge der darin angebrachten Quintenregister, beim Anschlagen einer jeden Taste, ausser dem ihm eigenthümlichen Tone, auch zugleich dessen grosse Quinte (oder auch Doppelquinte oder Duodecime u. s. w.) mitertönt, z. B. auf der G-Taste ausser dem Tone G auch zugleich der Ton d, $\bar{d}$ oder $\bar{\bar{d}}$, — auf der A-Taste die Töne A und e

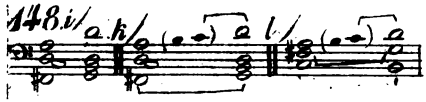
Digitized by Google

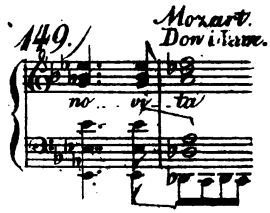
Taf: 56. zum 4 Bd: S. 912.

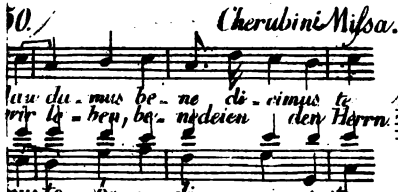


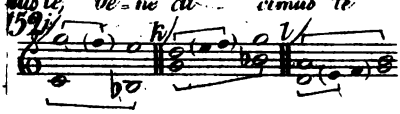


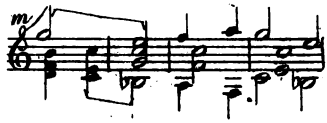


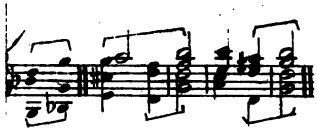


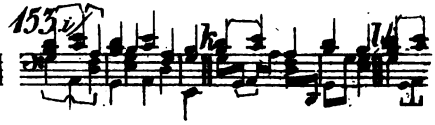


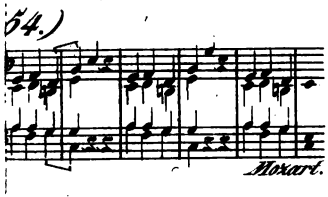


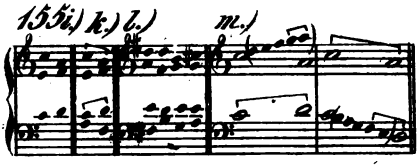


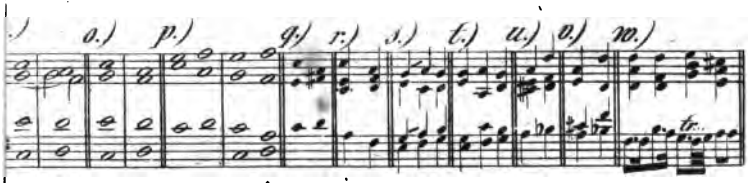


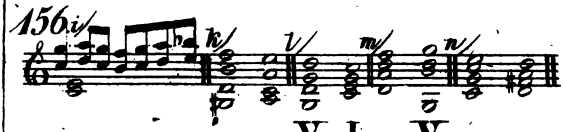












Digitized by Google

Digitized by Google

oder ẽ, — auf der H-Taste auch fis oder f̃is, u. s. w., so dass, wenn man z. B. die Tasten G A H c nacheinander anschlägt, ausser dieser Tonreihe auch diejenigen Töne miterklingen, welche in Fig. 157*i* oder *k* durch Puncte dargestellt sind. 157*i*, *k*.

Man sieht, dass die Quintenregister eine unausgesetzte Reihe von Quintenparallelen hervorbringen, und wundert sich wohl mit Recht, dass dadurch nicht jederzeit ein unerträglicher Missklang entsteht!

Vollends unbegreiflich wird einem die Sache, wenn man erfährt, dass es, ausser diesen Quintenregistern, auch noch andere Register, Terzenregister, (in Verbindung mit den Quintenregistern auch Mixturen genannt) giebt, welche zu jedem angeschlagenen Tone auch noch dessen normal-reine grosse Terz (Doppel- oder Tripelterz) mitertönen machen, wie bei 157*l*, so dass man vermöge der Quinten- und Terzenregister z. B. beim Anschlagen der Tasten [C g b ẽ] grade die in der Anmerkung zum § IV verzeichneten Töne zusammen hört. *l*. (§ IV, Anm.)

Es wäre in der That nicht leicht, zu begreifen, wie es kommt, dass unsere Gehörnerven solche Musik zu ertragen vermögen! wenn uns nicht die (im § IV des 1. Bandes gemachte) Bemerkung aus dem Traume hülfe, dass solche Quintenregister nur dann nicht übel klingen, wenn — man sie nicht hört. Diese Bemerkung, welche beim ersten besten Versuche Niemanden entgehen wird, überhebt uns denn freilich auf einmal der Mühe, weitere, wer weiss wie gelehrte Ursachen und Erklärungen aufzusuchen, warum solche Quinten- und Terzenregister unserm Gehöre nicht wehe thun? — Dadurch ist wenigstens soviel entschieden, dass die Quintenregister auf der Orgel die Lehre vom Uebelklingen vernehmbarer Quintenparallelen, nicht widerlegen, — und Vogler (ins. Handbuch der Harmonielehre, S. 63) hat daher gut sagen, er getraue sich, ein ganzes vollstimmiges Tonstück hindurch, die Bratschen in reinen Quinten gegen die Bassstimme einherschreiten zu lassen: — Er hat nämlich allerdings Recht, so lang man seine Bratschen nicht hört. (§ IV.)

Digitized by Google

Ein Mehres über diesen Gegenstand habe ich in der Ersch'schen Encyclopädie, im 8. Bd. Art. Beitöne, (§IV, Anm.) erwähnt. — (Vergl. 1. Bd. § IV, Anmerk.)

VI.) *Sextenparallelen.*

§ 545.

Von Sextenparallelen, welche eigentlich nichts Anderes sind, als umgekehrte Terzenparallelen, ist ebendarum nur eben das zu sagen, was wir oben von Terzen bemerkt haben.

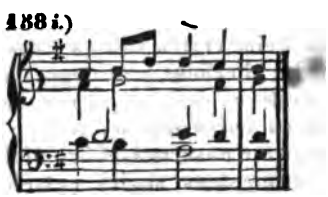
Eine besondere Art von Sextenparallelen sind die (§ 504.) Terzsextenreihen der schon im § 504 erwähnten Art.

VII.) *Septimenparallelen.*

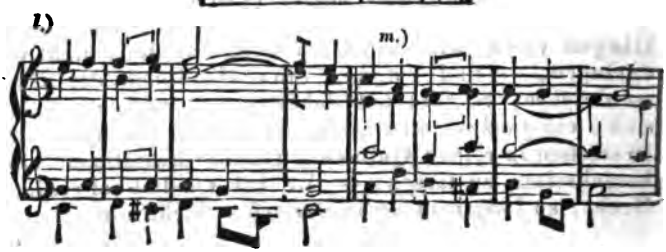
§ 546.

Ueber Septimenparallelen, z. B.

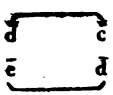
188 i.



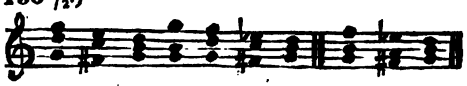
i, m.



Digitized by Google

158 *i.*)  *l.*)

ist ebenfalls wieder nicht viel Anderes zu sagen, als bereits von Secundenparallelen gesagt ist, von welchen letzteren sie nur Umkehrungen sind. Indessen klingen Septimen doch oft noch besser als Secunden, wie die Vergleichung von Fig. 158 *l* mit *m* zeigt; — und an manche Arten von Septimenfortschreitungen, z. B.

158½.)  158½.

hat sich unser Gehör schon gleichsam gewöhnt.

VIII.) *Octavenparallelen.*

§ 547.

Die Lehre von der Parallelbewegung zweier Stimmen in Octavenentfernung, haben die Tonlehrer, unter dem Namen verbotene Octaven, eben so berüchtigt gemacht, wie das Quintenverbot. — Wir wollen sie wenigstens etwas kürzer abfertigen, indem wir uns in Manchem auf das über das Quintenverbot Gesagte werden beziehen können.

A.) *Aufzählung der verschiedenen Arten von Octavenparallelen.*

1.) Eigentliche, wirkliche oder offenbare.

§ 548.

Auch in Ansehung der Octavenparallelen unterscheiden sich eigentliche oder offenbare, von verdeckten oder eingebildeten.

Digitized by Google

Eigentliche oder offenbare findet man nachstehend

159.

159.)

zwischen der Oberstimme und dem Basse. — Octaven
161. in nicht streng paralleler Bewegung in Fig. 161.

2.) Uneigentliche oder verdeckte.

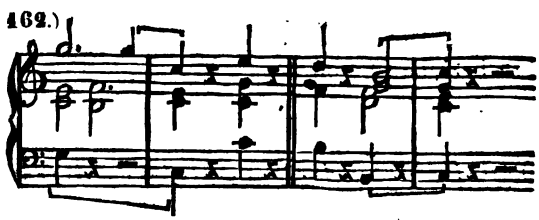
§ 549.

a.) Durch Pausen getrennte.

Ausser solchen offenbaren Octaven, empfindet aber das Gehör auch zuweilen welche, wo, dem Anblicke der Noten nach, doch keine sind, z. B. wenn man nachstehend

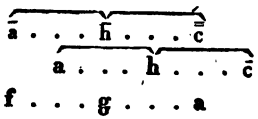
162.

162.)



sich die Pausen hinwegdenkt. Eben so, in Fig.
160, 163. 160, 163. — Auch in dem schon früher angeführten
164. Beispiele Fig. 164 sieht man, ausser den durch Pausen getrennten Quintenparallelen, auch eben solche verborgene Octaven, — und eben solche finden sich in
164½, 165. Fig. 164½ — so wie auch in Fig. 165;

Digitized by Google

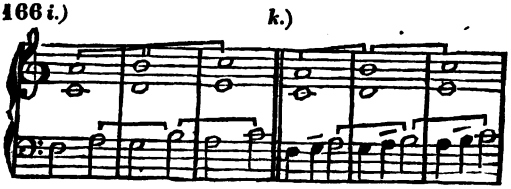


§ 550.

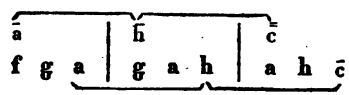
b.) **Brechungsoctaven.**

Octavenparallelen durch **Brechung** findet man in folgendem (ebenfalls bereits als gebrochene **Quinten**-parallelen angeführten) Beispiele

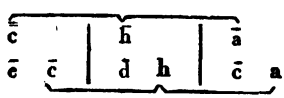
166 *i.)* *k.)* 166.

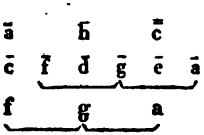


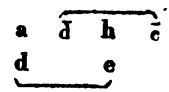
zwischen der Oberstimme und der zweiten Bassnote eines jeden Tactes; — und ähnliche auch bei *k*

k.) 

Eben solche verdeckte Octaven erkennt man in Fig. 167, 168, 169; nämlich 167, 168, 169.

167.) 

168.) 

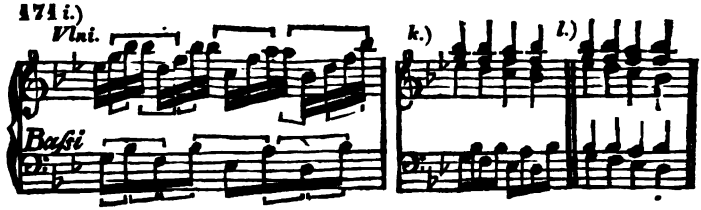
169.) 

168, 169

Auch nachstehend bei *i* finden sich, wie die Klammern zeigen, mehre solche Octaven: vergl. *k* und *l*. 171.

Digitized by Google

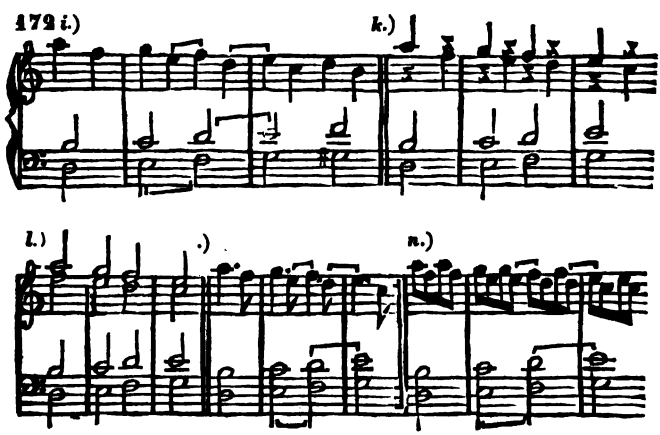
171. 171 *i*.)



Hummel, Missa 1.

Dagegen giebt es auch wieder Sätze, welche, blos den Noten nach betrachtet, zwar offenbare Octavenparallelen zu enthalten scheinen, welche aber aufhören es zu sein, wenn man den Satz als Brechung ansieht.

172. In nachstehendem Satze bei *i*



sieht das Auge, wenn man nur so grade die Noten betrachtet, freilich offenbare Octavenfolgen. Sie verschwinden aber, wenn man die Oberstimme als eine Brechung zweier, wie bei *k* oder *l*, ansieht. (Vergl. § 512.) Noch unzweideutiger wär es so wie bei *m* oder *n*. — Eben so liesse sich Fig. 173 *i* als Brechung wie bei *k*, ansehen, wo dann keine Octavenparallelen vorhanden wären.

(§ 512.)

173.

Digitized by Google

§ 551.

c.) Accentoctaven.

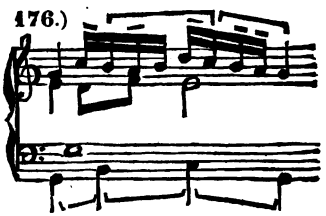
Das Gehör empfindet auch oft Octavenparallelen zwischen den sich durch Nachdruck auszeichnenden Tönen (vergl. § 513); z. B. in Fig. 174*i*, *k*, *l*, *m*, und in Fig. 175 vom zweiten zum dritten Tacte zwischen Bass und Oberstimme. (§ 513.) 174. 175.

§ 552.

d.) Octaven durch Durchgänge verdeckt.

Auch kommen Octavenparallelen zuweilen durch Durchgänge verdeckt vor, z. B.

176.)

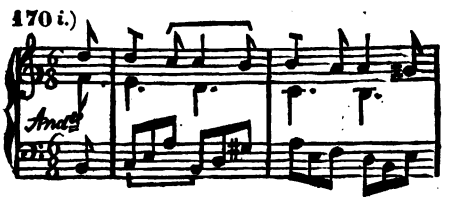


176.

Aehnliche, blos durch kurze harmoniefremde Töne unvollkommen versteckte Octaven findet man in Fig. 177 und 179. — Durch einen bedeutenderen harmoniefremden Ton verdeckt ist die Parallele bei Fig. 178. 177, 179. 178.

Auch in nachstehendem Satze

170*i*.)



170.

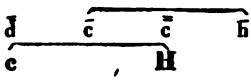
Haydn.

empfindet man, wenn man die brechende Bassstimme sich als ungebrochen denkt, wie bei *k*, *k*.

Digitized by Google

170k.

verborgene, Brechungs-Octaven der äusseren Stimmen:



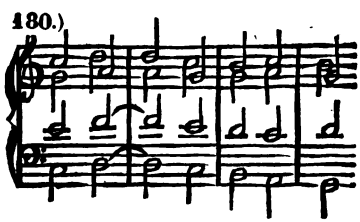
welche durch die in der Oberstimme vorgeschobenen Durchgänge d und c nur aus der parallelen Richtung etwas herausgeschoben, dem Gehöre aber doch noch fühlbar genug sind, indem solche Führung der äusseren Stimmen wenigstens stark daran erinnert, dass die Parallelen offenbar wären, wenn man sich die Durchgänge hinweg dächte, wie bei *l*. Noch merkbarer als bei *i* wären die Parallelen bei *m* und *n*.

§ 553.

e.) Uebersprungsoctaven.

Dass auch manche durch das Durchkreuzen zweier Stimmen nur unwirksam vermiedene Octavenparallelen zuweilen als wirkliche vernommen werden,

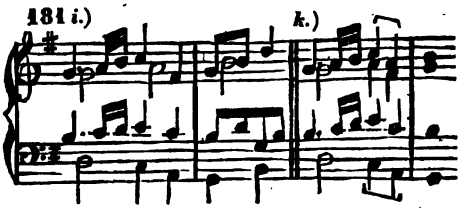
(§ 515.) ersehen wir aus dem ebenfalls schon früher (§ 515) angeführten Satze

180. 

181 *i*. — Auch in folgendem Satze bei *i*,

Digitized by Google

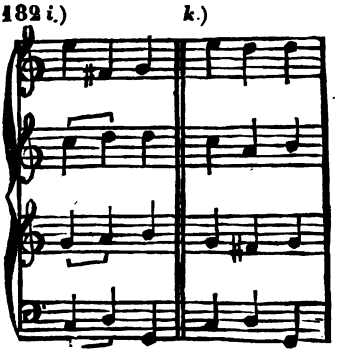
131 *i.*) *k.*) 131



wo in der That keine Stimme parallel mit der andern einherschreitet, kann man doch, wenn man blos die Reihe der oberen Töne gegen die der unteren vergleicht, parallele Octaven entdecken, wie Fig. *k* zeigt.

Wenn in diesem Beispiele sich Octavenparallelen äussern, sofern man sich die einander durchkreuzenden und überschreitenden Stimmen als nicht durchkreuzend vorstellt; so findet man zuweilen auch, dass zwei Stimmen in der That in offenbaren Octavenparallelen einherschreiten, welche aber durch eine dritte Stimme, welche eine der Ersteren durchkreuzt, so verdeckt werden, dass das Gehör die Octaven kaum, oder auch wohl gar nicht bemerkt. So schreitet z. B. nachstehend bei *i* 132.

132 *i.*) *k.*)



die zweite Stimme an sich zwar allerdings, in Octaven gegen den Bass einher; (und überdies auch noch die

Digitized by Google

dritte Stimme in Quinten); allein die Oberstimme, welche die Mittelstimme durchkreuzt, giebt dem Satze das Ansehen wie bei *k*, so dass man, von der überspringenden Bewegung absehend, und das Beispiel blos den Noten nach betrachtend, in demselben weder Quinten noch Octaven bemerkt.

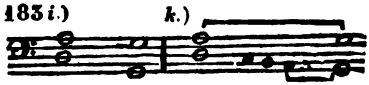
173. Eben so wird in Fig. 173 *i* die octavenweise Parallelbewegung der Oberstimmen mit dem Basse, dadurch verdeckt, dass letzterer von dem Tenore übersprungen wird, wodurch die Sache gewissermasen das Ansehen gewinnt, als verhalte sie sich so wie bei *l*.

§ 554.

f.) Einschiebeoctaven.

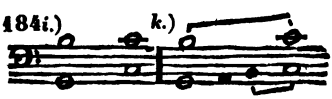
Die Tonsatzlehrer wollen auch, dass man **nicht einmal Eine** Octave in grader Bewegung setzen
183. soll, und finden daher in Sätzen wie folgender bei *i*

183 *i*.) *k*.)

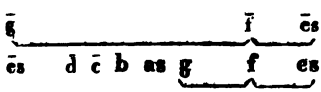


verdeckte Uebertretungen des Octavenverbotes, indem sie zwischen den Sprung des Basses von d ins G, in Gedanken die Töne c, H und A einschalten, wie
(§ 517.) bei *k*, (vergl. § 517.) — In eben diesem Sinne findet man nachstehend

184. 184 *i*.) *k*.)

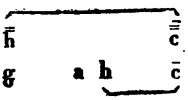


187. verdeckte Octaven, — so wie auch in Fig. 187 im zweiten Tacte:

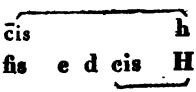


Digitized by Google

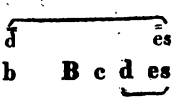
in Fig. 188: 188.



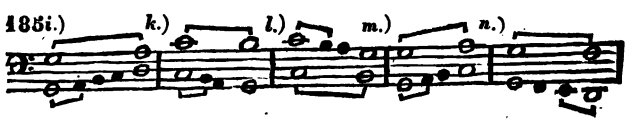
in Fig. 189: 189.



Auch in Fig. 190 liessen sich mehre solche verborgene Octavenfortschreitungen entdecken, — und in Fig. 175 vom zweiten zum dritten Tacte, ausser der bereits bemerkten Accentoctave, auch noch eine Einschiebungsoctave: 190 175.



Auch hier könnte man übrigens, um recht gelehrt und folgerecht zu sein, wie im § 518 erwähnt, auch jeden graden Schritt von einer Octave hinweg für eine verborgene Octavenparallele erklären, also auch z. B. Fig. 185 *i* bis *n*, (§ 518.) 185 *i-n*.



und 186. Und in der That bezeichnet z. B. Herr Schicht, die Fortschreitung in Fig. 186 als „nicht „erlaubt." — 186. 186.

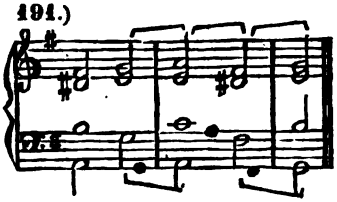
§ 555.

g.) Gegenbewegungsoctaven.

Auch Octaven in der Gegenbewegung rechnet man unter die verdeckten Octavenparallelen, z. B.

Digitized by Google

191. 191.)



163 *k.* — und eben so in Fig. 163 *k.*

3.) Weiterer Ueberblick.

§ 556.

Da es auch hier viel zu weit führen würde, diese und ähnliche Gattungen von verdeckten Octaven noch weiter zu verfolgen, so muss ich auch hier wieder auf das Verdienst der Vollständigkeit verzichten, (vergl. (§ 521.) § 521) und mich damit begnügen, noch wenige Bemerkungen über die Erlaubtheit oder Verbotenheit der Octavenparallelen hinzuzufügen.

B.) *Werth und Unwerth der Octavenparallelen.*

§ 557.

Im Allgemeinen verhält es sich mit diesen Octaven- (§ 522.) parallelen eben so, wie wir (im § 522 u. flgg.) bereits von verbotenen Quinten im Allgemeinen erwähnt haben:

1.) Das octavenweise Parallelfortschreiten zweier verschiedenen Stimmen thut gewöhnlich und häufig widrige und unangenehme Wirkung; wie man dies z. B. an obiger 159. Fig. 159 fühlbar genug bemerkt haben wird.

Digitized by Google

2.) Allein aus demselben Grunde, warum Quintenparallelen oftmal weniger, und zuweilen gar nicht unangenehm klingen, ist dies auch bei Octaven der Fall. Daher werden

a.) Octavenparallelen in vielstimmigen Sätzen leichter überhört, (vergl. § 524) und zumal (§ 524.)

b.) fallen sie insbesondere in Mittel- oder sonstigen Nebenstimmen weniger auf, als in Hauptstimmen. (Vergl. § 525). (§ 525.)

c.) Vorzüglich aber sind diejenigen Octaven ganz und gar untadelhaft, welche, bei bloser Verdoppelung einer Stimme in einer höheren oder tieferen Octave (1. Bd. § 15 c.), zwischen dieser Stimme (§ 15.) und ihrer Verdoppelung entstehen. Von dieser Art sind z. B. die Octaven in Fig. 164, 164½, — so wie 164, 164½. auch die offenbaren Octaven, welche in Fig. 160 in 160. den beiden ersten Tacten der Pianofortebegleitung liegen.

Eben so kann man im Orchester, z. B. in einer Symphonie, die Stimme der Violinen, von einer Flöte um eine Octave höher mitspielen lassen. Die Flöte geht dann freilich unausgesezt in Octavenentfernung über der Violinstimme einher; allein da sie selber für nichts Anderes, als für eine Verdoppelung der Violinstimme gilt, so ist solche Octavenfortschreitung durchaus unbedenklich. Die Flötenstimme wird nicht für eine eigene, von der Violinstimme verschiedene, sondern nur für Eine und dieselbe Stimme; blos in verkleinertem Masstabe, gezählt; und so sind es dann nicht zwei verschiedene Stimmen, welche sich in Octaven einherbewegen. — Eben so hört man häufig, und mit der schönsten Wirkung, ein Blasinstrument mit

Digitized by Google

einer Singstimme, oder ein Instrument mit einem Anderen, in Octaven oder Doppeloctaven einherschreiten,
192. z. B. in Fig. 192 die erste Violine in Doppeloctaven mit der Singstimme.

Eben so schreitet im Orchester das Violoncell beinah immer um eine Octave höher einher als das, an sich selbst um eine Octave tiefer klingende, Violon (so wie häufig auch die Altviolen um noch eine Octave höher, und zuweilen überdies noch andere Instrumente um mehre Octaven höher, worauf wir in der Lehre von der Instrumentation zurückkommen werden, und wovon ich als Beispiel nur den sogenannten Cymbelbass auf der Orgel anführen will), — und ungefähr Ebendas ist es, wenn man auf dem Fortepiano mit der linken Hand Octaven greift, oder auch mit der rechten Hand eine Melodie oder Passage in Octaven vor-
177 trägt. — Von ähnlicher Art ist Fig. 177, wo die beiden unteren Stimmen, obgleich die Eine nur in Viertelnoten einherschreitet, die andere aber mit durchgehenden Sechszehnteln verbrämt dahin rollt, doch im Wesentlichen nur zusammen für Eine verdoppelte Stimme, für eine tiefste Stimme, für die Bassstimme,
179. gelten wollen. — So auch in Fig. 179. — Eben so
161. sind auch in Fig. 161, wo die Violoncellstimme mitunter auch durch harmoniefremde Töne, fis, gis, ais, verbrämt, in (zum Theil ungleichen) Octaven über der Violonstimme einherschreitet, beide nur für Eine Bassstimme zu rechnen, und also auch solche Octavenparallelen nicht für verbotene zu achten.

Ja, man findet auch ganze Stellen, zuweilen sogar ganze Tonstücke, worin alle Stimmen in Octaven mit-
(§ 32.) einander einherschreiten (vergl. 1. Bd. § 32), welche dann eben darum in gewisser Hinsicht als nur einstim-

Digitized by Google

mig anzusehen sind, und auch nicht selten durch das Kunstwort („*all' unisono*") („im Einklange") bezeichnet werden, obgleich es nicht überall eigentlicher Einklang ist, sondern Einklang in verjüngtem Masstabe.

Aus ähnlichem Grunde sieht man auch Das nicht als verboten an, wenn eine Singstimme, zumal eine Basssingstimme, in Octaven über der blos begleitenden eigentlichen Bassstimme einherschreitet. — Selbst hohen Sopranstimmen ist es unverwehrt, auch einmal in Octaven mit dem Basse einherzuschreiten, und also gleichsam eine Zeitlang eine verjüngte Bassstimme vorzustellen, welches vorzüglich bei Endigungen von Phrasen mit der Harmoniefolge $V^7 \nearrow I$, oder $V^7 \nearrow 1$, nicht selten zu geschehen pflegt. Ein Beispiel davon giebt Fig. 160. 160.

In allen Fällen dieser Art, wo die zwei oder mehren in Octaven miteinander einherschreitenden Stimmen nur für Eine und dieselbe gelten, ist solches Einherschreiten durchaus unbedenklich, indem es eigentlich nicht zwei verschiedene Stimmen sind, welche so einherschreiten. Nur aber wenn zwei Stimmen, welche als wirklich verschiedene gelten, und gelten wollen oder sollen, solchergestalt übereinander einherschreiten, nur dann kann von verbotenen Octaven die Rede sein.

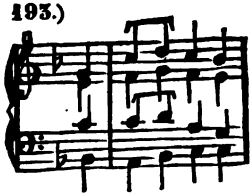
Ein Anderes ist es, wenn die beiden also einklängig in Octaventfernung übereinander einherschreitenden Stimmen nicht so entschieden nur für Eine und dieselbe gelten (vergl. § 527); wenn sie (§ 527.) nicht, wie in den angeführten Beispielen, ein für allemal, oder wenigstens ein ganzes Stück Weges, miteinander fortschreiten, sondern, indess sie sonst als zwei verschiedene Stimmen zu gelten Anspruch

Digitized by Google

machen, doch einmal einen Einzelnen solchen Schritt mit- oder übereinander her vollbringen, wie z. B.

193.

193.)



wo die erste und die dritte Stimme im Ganzen zwei verschiedene Stimmen sind, und doch einmal den Stimmenschritt

193. miteinander vollbringen. — Auch Fig. 193 ist in dieser Hinsicht sehr unrein zu nennen; — so wie auch 194 *k*, *l*. 192. 194 *k*, *l*; — und selbst in Fig. 192 ist die durch Klammern ausgezeichnete Fortschreitung nicht grade gänzlich über aller Kritik.

d.) Alle Arten von **verdeckten Octaven** sind überhaupt dem Gehöre nicht eben so auffallend, als **wirkliche offenbare**, und zwar immer um desto leidlicher und unbedenklicher, je mehr sie verdeckt und verborgen sind; im Gegentheil aber desto misslicher, je mehr sie sich wirklichen nähern, je täuschender sie dem Gehör als solche erscheinen. (Vergl. (§ 530.) § 530.)

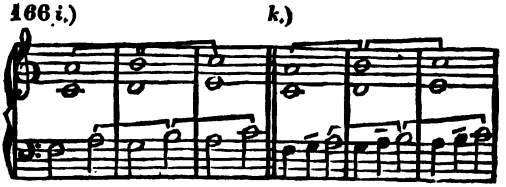
a.) Es werden daher die **durch Pausen unterbrochenen** Octavenparallelen (welche dem Gehöre nur dadurch als solche erscheinen, dass man sich die Pausen hinwegdenkt), schon wegen dieser Unterbrechung, nicht ganz so auffallend erscheinen, als wenn

Digitized by Google

sie ununterbrochen wären; und dies in eben dem Grade weniger, je bedeutender die Unterbrechung, je weniger also das Aufeinanderfolgen unmittelbar ist (Vergl. § 531.) Darum wird denn, z. B. in Fig. 163 *i*, das Gehör die Octaven vielleicht kaum zu bemerken vermögen. (§ 531.) 163 *i*.

b.) Aus gleichem Grunde können ferner auch solche Octavenparallelen, welche nur in so fern als solche erscheinen, als man sich eine Stimme als Brechung zweier vorstellt (§ 350), dem Gehöre grösstentheils minder auffallen, als wirkliche. (Vergl. § 532.) So kann man sich nachstehend bei *k* (§ 350.) (§ 532.)

166 *i*.) *k*.) 166.

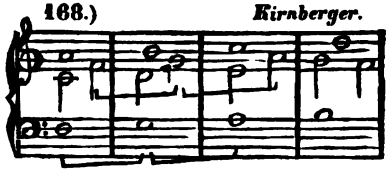


zwar allerdings zwei octavenweis nebeneinander einherschreitende Stimmen denken, wie bei *i*; aber es sind doch nicht zwei wirkliche, sondern so zu sagen nur eingebildete zwei Stimmen, und folglich solche Octavenparallelen nicht so gradezu auffallend und handgreiflich, als wenn zwei wirkliche Stimmen wirklich in solchen Octaven einherschritten. Octavenfortschreitungen solcher Art werden daher natürlicherweise nur dann als solche auffallen, wenn die Bewegung der brechenden Stimme recht bestimmt und entschieden als Brechung zweier erscheint; und im Gegentheile wird solche Führung alsdann viel weniger auffallen, wenn sie dem Gehöre nicht als Brechung zweier Stimmen, sondern als nur Eine Melodie erscheinen. So ist z. B. nachstehender Satz *i*.

Digitized by Google

168.

168.) *Kirnberger.*



was die darin versteckt zu findenden Octaven betrifft, ziemlich unbedenklich, indem hier, wie jeder fühlt, das Gehör geneigter ist, dem Faden der Melodie der Mittelstimme als Melodie Einer Stimme zu folgen, als, sich unter derselben zwei gebrochene vorzustellen, deren eine in verbotenen Octaven gegen die Basstimme einherginge.

Umgekehrt werden diejenigen Octavenparallelen, welche aufhören solche zu sein, wenn man den Satz als Brechung betrachtet, jederzeit um so unbedenklicher sein, je bestimmter der Satz als Brechung erscheint; also z. B. die in obiger Fig. 172 bei *n* viel unbedenklicher als die bei *i*.

172 *n*, *i*.

Auf ähnliche Art lässt sich die Octavenparallele in Fig. 173 *i* dadurch entschuldigen, dass man die Oberstimme, wie schon im § 550 bemerkt, allenfalls als eine Brechung zweier Stimmen ansehen könnte, wie bei *k*.

173. (§ 550.)

c.) Eben so klingen diejenigen Octavenparallelen, welche man sich nur dadurch als vorhanden vorstellt, dass man sich die vorzüglich ins Gehör fallenden Töne als allein vorhanden denkt, die übrigen aber, als gleichsam gar nicht vorhanden, nicht in Anschlag bringt (§ 551), auch nur dann merklich anstössig, wenn solche vorzüglich accentuirte Noten sich sehr vorstechend herausheben, und die übrigen dazwischen angeschlagen werdenden gegen jene sehr in

(§ 551.)

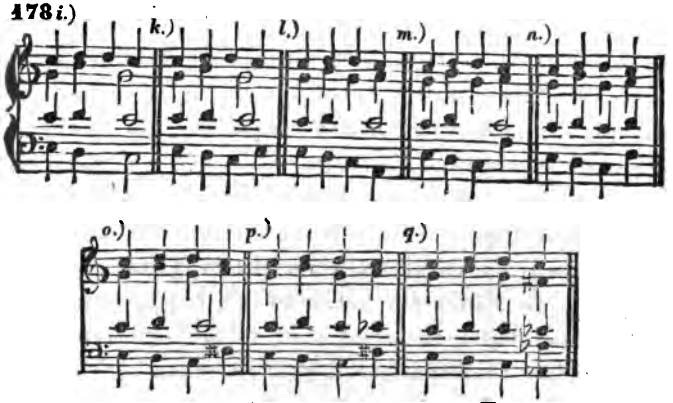
Digitized by Google

Schatten zurücktreten. Die in Fig. 175 vom zweiten zum dritten Tact ist ziemlich fühlbar. (Vergl. § 533.) 175. (§ 533.)

b.) Auch diejenigen Octavenparallelen, welche durch zwischeneingeschobene Durchgänge verdeckt, und gleichsam aus der eigentlich parallelen Richtung herausgeschoben werden (§ 552), sind allemal minder auffallend, als offenbare. Aus diesem Gesichtspuncte kann man obige Fig. 170 *i* für entschuldigt ansehen. — (Fig. 177 bedarf solcher Entschuldigung nicht, da sie schon im § 557, *c*, gerechtfertigt ist. Vergl. § 534.) (§ 552.) 170 *i*. 177. (§ 557.) (§ 534.)

Besonders solche Sätze, wo, indess die eine Stimme fortschreitet, die andere noch auf einem anderen Tone verweilt, wie nachstehend bei *i* 178.

178 *i*.)



fallen alsdann noch weniger auf, wenn die ersterwähnte Stimme, ohne bei *i* das Nachfolgen der letztgenannten abzuwarten, gleich wieder weiter schreitet, wie z. B. bei *k*, welches eben darum schon besser klingt, als bei *i*. Noch weniger anstössig wird der Satz, wenn man den Bass, statt, wie bei *k*, von c als Grundton des C-Accordes, zu e als Terz ebenderselben Harmo-

Digitized by Google

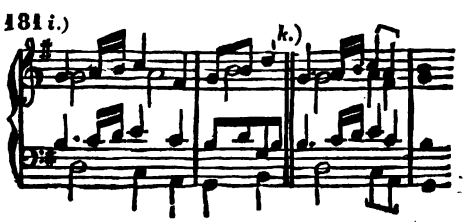
nie, vielmehr zu einem Intervall einer neuen Harmonie schreiten lässt, wie z. B. bei *l*, und zwar noch besser auch in Gegenbewegung, wie bei *m*, oder sonst so wie bei *n*, u. s. w., und also auch wohl in ausweichenden Harmonieenfolgen, wie bei *o* - *q*. (Vergl. (§ 539.) § 539). —

170 *i*. Auch in obiger Fig. 170 *i* schreitet, indess die Oberstimme auf dem Tone c̄ verweilt, die Bassstimme von H zu d und gis fort, wodurch die verdeckten Octaven schon merklich verbessert werden; obgleich das Fortschreiten der Bassstimme hier darum weniger wirksam ist, weil man wohl fühlt, dass es im Grunde doch nur eine Brechungsbewegung, und also nicht sehr wesentlich anders ist, als wie bei *k*, folglich immer wenigstens Brechungsoctaven.

k.

e.) Aus eben demselben Grunde sind ferner auch solche Octavenparallelen, welche dem Gehöre nur dadurch als solche erscheinen, dass es das Durchkreuzen zweier Stimmen nicht bemerkt, (§ 553.) sondern ihre Fäden verwechselt (§ 553), auch nur in solchen Sätzen merklich anstössig, wo man die kreuzenden Fäden leicht verwechseln kann. Sobald hingegen die Fäden der kreuzenden Stimmen sich deutlich genug unterscheiden, sind solche Octavenfolgen auch keine fühlbar übelklingenden mehr. (Vergl. § (§ 535.) 535.) So wird z. B. nachstehender Satz

181 *i*.)

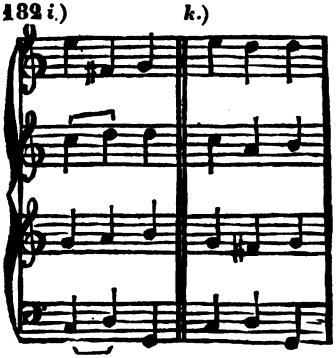


Digitized by Google

obgleich er, betrachtet man ihn blos den Noten nach, wie bei *k*, parallele Octaven der zwei äusseren Tonreihen darstellt (siehe § 553), doch nicht als übelklingende Octavenparallele betrachtet werden können, weil er dies nur dann ist, wenn man die Fäden der in der That nicht parallelen Stimmen nicht verfolgt; indem zwar die äusseren Notenreihen parallel sind, nicht aber die Fäden der Stimmen parallel laufen. 181 *k* (§ 553.)

Im Gegentheile sind Octaven, welche durch das Ueberschreiten einer Stimme verdeckt werden, welche also nur dann keine Octavenparallelen sind, wenn man sich die Stimmen als einander nicht durchkreuzend vorstellt (§ 553), welche aber, wenn man das Durchkreuzen bemerkt, als wirkliche Octaven hervortreten, z. B. (§ 553.)

182 *i.*) *k.*) 182.



— solche Octaven sind im Gegentheil um so auffallender und fühlbarer, je bestimmter die Fäden der sich kreuzenden Stimmen als wirklich durchkreuzend ins Gehör fallen. (Vergl. auch Fig. 173.) 173.

f.) Auch Octaven in zwar grader, doch nicht paralleler, (in con-, oder divergirender grader) Bewegung, (Einschiebeoctaven, § 554) können dem (§ 554.)

Digitized by Google

Gehöre, wie natürlich, nicht eben so misfällig klingen, als wirkliche Octavenparallelen; weil es nämlich in der That doch keine Octavenparallelen sind, und das Octavenmässige nur in der Vorstellung liegt.

Es mögte aber doch auch wieder zu weit gegangen sein, solche Octaven gradezu und unbedingt zu erlauben, (wie Vogler in seiner Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, S. 65, § 55 der Tonsetzkunst;) — so wie es auf der anderen Seite auch wieder
185. (§ 554.) kindisch ist, Sätze wie obige Fig. 185 *i*, *k*, *l* (§ 554) verbieten zu wollen.

g.) Auch Octaven in der Gegenbewegung sind dem Gehöre gewöhnlich nicht eben so auffallend,
163. als solche in grader Parallelbewegung. Fig. 163 *k* wird immer bessere Wirkung thun, als *i*, — und Fig.
173. 173 würde ganz und gar unverdächtig sein, wäre im zweiten Tacte in der Bassstimme d statt d gesetzt.

e.) Man sieht, wie auch in Ansehung der Erlaubtheit oder Verbotenheit der Octavenparallelen, eben
(§ 539.) so, wie (im § 559) von den Quintenparallelen gesagt wurde, sehr Vieles von Umständen abhängt, dass also auch hier das Gehör oberster Richter bleibt. Uebrigens thut man auch hier wohl daran, überall alles Verdächtige, d. h. jede Stimmenführung, welche verbotenen Octaven ähnlich sieht, im Zweifelfalle lieber zu vermeiden, als sie zu wagen, und z. B. statt
163, 178. Fig. 163 *i*, lieber so zu setzen wie bei *k*, — statt 178 *i*,
185. lieber so wie bei *k*, *l*, u. s. w.; — statt 185 *i* und
184. 184 *i*, lieber so wie bei *l*.

Digitized by Google

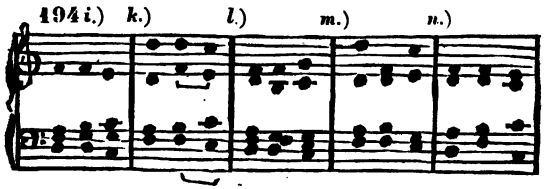
C.) *Art und Mittel, Octavenparallelen zu vermeiden.*

§ 558.

Die Mittel, Wege und Auswege, welche zur Vermeidung verbotener Octavenparallelen dienen, sind im Wesentlichen die nämlichen, wie die, welche wir als Vermeidungsmittel verbotener Quintenfortschreitungen in den §§ 540 bis 543 angedeutet haben. Um nicht zu weitläufig zu werden, muss ich dem Leser überlassen, die Anwendung davon auf Octavenvermeidung selber zu machen. (Nur die zur Vermeidung der Quinten empfohlene Umkehrung leistet begreiflich hier keine Dienste, 1. Bd. § XLIV.) — Beispiele von Vermeidungen übelklingender Octavenparallelen sind übrigens bisher mehrfältig angeführt. (§ 540-543.) (§ 540.) (§ XLIV.)

Insbesondere ist zu bemerken, dass, (wie schon im § 70 des 1. Bandes vorläufig angedeutet worden,) die Verdoppelung strebender Intervalle (3. Bd., § 313 u. 317,) leicht Veranlassung zu fehlerhaften Octavenparallelen werden kann. Wollte man nämlich z. B. in nachstehenden Sätzen: (§ 70.) (§ 313,317.)

194. 194*i*.) *k*.) *l*.) *m*.) *n*.)



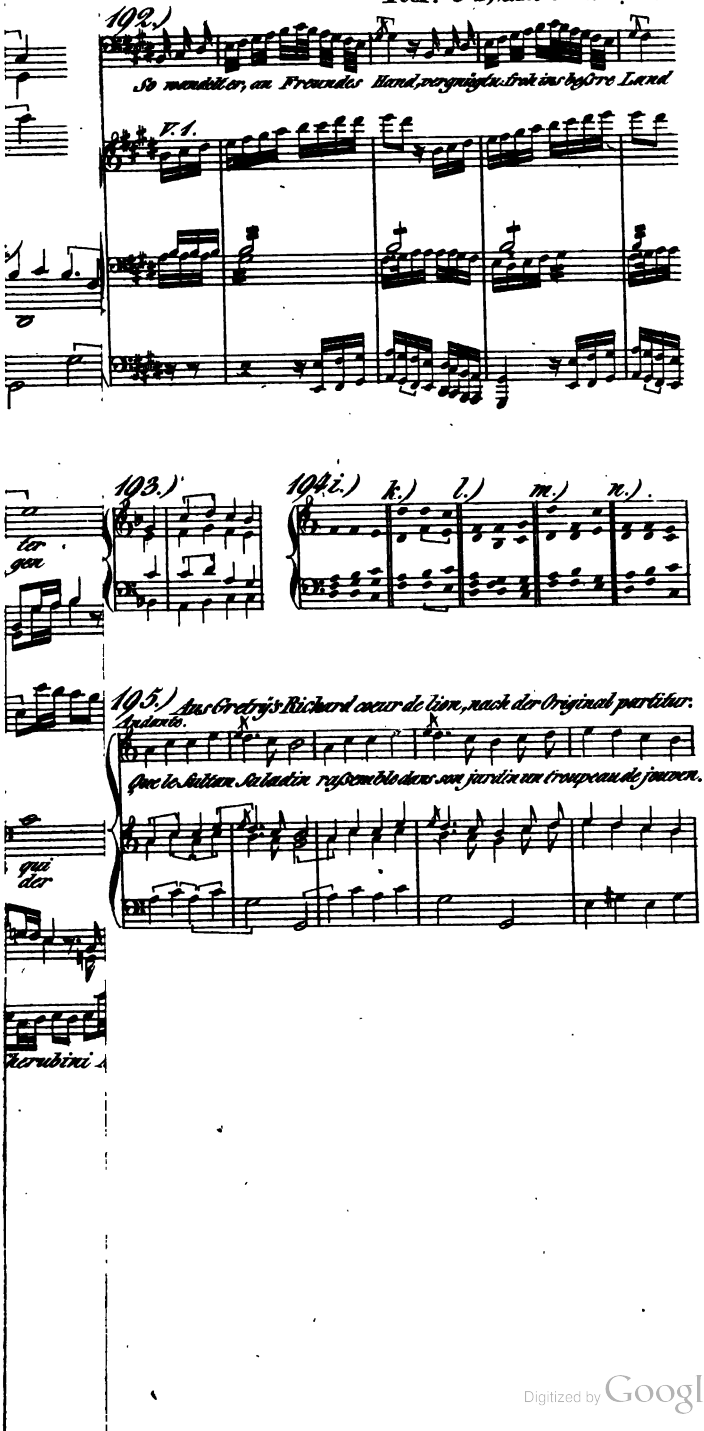
die Septime der zweiten Harmonie verdoppeln, d. h. sie in zwei Stimmen zugleich hören lassen, etwa wie bei *k*, so würden diese beiden Stimmen beim Harmonieenschritte von f zu e zu schreiten verlangen; und geschähe dies, so würden sie, wie man sieht, in Octavenparallelen nebeneinander einherziehen; oder, wollte

Digitized by Google

man sie nicht also einherziehen lassen, so müsste man die eine derselben anders, als von f zu e führen, und somit anders, als sie eigentlich fortzuschreiten verlangt, also z. B. die Oberstimme, statt von $\bar{f}$ zu $\bar{e}$, vielmehr etwa von $\bar{f}$ zu $\bar{g}$, wie bei *l*, welche Fortschreitung sehr wenig fliessend wäre, (der Quintenparallelen zwischen den Oberstimmen nicht einmal zu gedenken) — oder man müsste die Oberstimme von $\bar{f}$ zu $\bar{\bar{c}}$ springen lassen, wie bei *m*, oder die Bassstimme von f zu c, wie bei *n*, u. s. w.; lauter Fortschreitungen, welche einer Stimme, welche eine Septime anschlägt, wie man wohl hört, wenig zusagen! Man sieht daher, warum man es gewöhnlich gerne vermeidet, ein Intervall solcher Art zu verdoppeln: weil man nämlich durch Verdoppelung solcher Intervalle leicht in die Verlegenheit geräth, beim folgenden Schritt entweder eine Stimme ihrer Natur zuwider fortschreiten lassen zu müssen, wie bei *m*, *n*, oder aber in Octavenparallelen zu gerathen, wie bei *k*. (Vergl. 1. Bd. § 70.)

(§ 70.)

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Zwölfte Abtheilung.

Winke zur Uebung in der Kunst des reinen Satzes.

Hier, am Ende der Theorie des reinen Satzes, mögte ich wohl, so wie ich im Verlaufe der vorigen Bände mehrfältig gethan, meinen Lesern noch einmal die Hand bieten, um sie bei der Uebung des Vorgetragenen eine Strecke Weges zu begleiten, ihnen den Weg anzuzeigen und zu ebnen, auf welchem sie, durch practische Anwendung des in der Theorie Erkannten, endlich dahin gelangen müssen, wirklich einen kunstgerechten musicalischen Satz zu bilden.

Sollen solche Uebungen zweckmässig sein, so müssen sie, nach einem geordneten Plane, vom Einfacheren zum Vielfältigeren vorschreiten, vom Leichteren zum Schwierigeren, von Aufgaben, bei welchen dem Uebenden das Meiste schon gegeben ist, so dass ihm nur Weniges selbst zu thun übrig, nur Weniges unrecht zu machen möglich ist, zu Aufgaben, bei denen er Vieles, und zuletzt gar Alles, aus sich selber zu thun und zu erzeugen hat.

Ich schlage zu solchem Behufe folgenden Cursus in der Form practischer Aufgaben vor.

1.) *Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen.*

§ 559.

Diese Art von Aufgaben soll uns die erste Gelegenheit geben, die erkannten Grundsätze der Stimmenführung in Anwendung zu bringen.

Digitized by Google

Sie sind zum Theile Das, was man bis jetzt unter dem Namen von Contrapunctischen Uebungen kannte.

Nach der bisher gemeinüblichen Behandlungsweise der Kunstlehre, bestand nämlich die einzige Uebung im reinen Satze, die der Kunstpräceptor seinen Jünger machen liess, darin, dass er ihm irgend eine Stimme, eine Melodie, hinschrieb, und ihm aufgab, er solle nun bald eine, bald mehre höhere oder tiefere Stimmen dazu erfinden und beisetzen, bald in gleicher, bald in ungleicher Bewegung, bald ohne, bald mit Einflechtung von Durchgangnoten, u. dgl. Diese Uebung nannte man (einfachen) Contrapunct, weil sie darauf hinausläuft, gegen eine gegebene Stimme oder Reihe von Noten, von Puncten, eine oder mehre andere Stimmen oder Reihen von Noten oder Puncten, also Puncte gegen Puncte *(puncta contra puncta)* zu setzen.

Die gegebene, bei solcher Uebung stehenbleibende, Stimme nennt man die feste, den festen Gesang, *cantus firmus*, — und in dessen Gegensatze werden die dazu zu setzenden Stimmen auch wohl der Contrapunct genannt.

Wir wollen auch solche contrapunctische Uebungen nach einem etwas umfassenderen Plane und, um zugleich die Arbeit möglichst zu erleichtern, auf folgende Weise vornehmen.

Wir nehmen irgend einen gegebenen Satz, schreiben ihn ab, lassen aber von den Stimmen, aus welchen er in der Urschrift besteht, irgend Eine aus, und versuchen sodann, sie aus eigener Idee wieder zu ergänzen.

Um aber diese Uebungen so vielseitig wie möglich zu machen, üben wir solches Auslassen und Wiederergänzen bald an Mittelstimmen, bald an Ober-, oder auch Bassstimmen.

Demnächst ersetzen wir wohl auch eine unterdrückte Oberstimme etwa durch eine neue Mittel-, oder Bassstimme, — und umgekehrt.

Bald versuchen wir es auch, zwei Stimmen zugleich wegzuwerfen und wieder zu ergänzen, — dann

Digitized by Google

noch mehre, so, dass endlich nur eine einzige gegebene (ein einziger *cantus firmus*) übrig bleibt.

Auch mag man versuchen, an die Stelle einer unterdrückten Stimme, zwei, oder gar mehre andere zu setzen, — oder wieder umgekehrt, — und so einen gegebenen Satz in einen mehr-, oder in einen wenigerstimmigen umzuschmelzen.

Zum Beispiele nehmen wir den vierstimmigen Satz Fig. 196 *i*, schreiben ihn ab, indem wir eine Stimme auslassen, etwa die Bassstimme, wie bei *k*, und versuchen nunmehr, diese fehlende Stimme wieder zu ersetzen. Diese Ergänzung mag nun entweder wieder grade so ausfallen wie bei *i*, — oder auch anders, — z. B. etwa wie bei *l*, — u. dgl. — 196.

Oder wir schreiben den Satz *i* mit Auslassung der dritten Stimme, wie bei *m*, und setzen dann eine andere dritte Stimme hinzu, — etwa so wie bei *n*, — oder sonst. —

Oder wir lassen die Bassstimme und die Oberstimme weg, wie bei *o*, und schreiben dafür zwei neue, wie bei *p*. —

Oder wir lassen die Bassstimme weg, und schreiben dafür eine neue, höhere, Oberstimme, wie bei *q*. —

Bei *r* sind die beiden Mittelstimmen von *i* weggelassen, und durch Eine Mittelstimme ersetzt. —

Bei *s* sind alle drei oberen Stimmen weggelassen, und dafür zwei andere geschrieben. —

Bei *t* ist nur allein die Oberstimme von *i* beibehalten, aber um zwei Octaven tiefer, und sind ihr drei neue Oberstimmen gegeben. —

Bei *u* ist nur die dritte Stimme von *i* beibehalten, und statt der unterdrückten drei übrigen, ist nur Eine neue Bassstimme dazu gesetzt.

Dabei wollen wir aber zu den ersten Uebungen solche Sätze wählen, unter welchen die Grundharmonieen beigeschrieben sind. — Es ist leicht zu ermessen, wie wichtig und willkommen solche Andeutungen der Grundharmonie dem Ungeübten beim Contrapunctiren sein müssen, und zwar sind ihm dieselben um so viel wichtiger, je wenigere Stimmen gegeben sind, und daher am allerwichtigsten

Digitized by Google

alsdann, wenn nur eine einzige gegeben ist, oder mit anderen Worten, wenn zu einem einzigen *cantus firmus* Stimmen gesetzt werden sollen. Sind nämlich mehre Stimmen gegeben, so deuten dieselben meistentheils schon deutlich genug die Grundharmonie an; und wenn wir daher das Stimmengewebe wieder ergänzen sollen, so sind uns, mit den gegebenen Stimmen zugleich auch die Grundharmonieen und Harmonieenfolgen dazu schon angezeigt, wir also der Mühe überhoben, dieselben erst selber zu wählen, und eben dadurch zugleich auch der ganzen Sorge, gute und gefällige Harmonieenfolgen zu wählen, und der ganzen Gefahr, gegen die Gesetze der Harmonieenführung zu verstossen. — Dies alles ist anders, wenn nur wenige Stimmen gegeben sind, oder gar nur Eine. Wenn
197. man z. B. in Fig. 197 nur eine einzige, die zweite, oder die dritte, oder vierte Stimme wegwirft, so ist die Grundharmonie noch immer unverkennbar genug aus den übrigbleibenden Stimmen zu errathen. Ja, auch wohl selbst dann noch, wenn man die genannten Stimmen alle drei wegwirft. — Anders aber ist es, wenn man eben diesem Beispiel alle Stimmen bis auf die zweite ausstreicht. Der Ungeübte wird dann, bei gar manchem Tone der als *cantus firmus* übrig bleibenden Stimme, zweifelhaft sein, welche Grundharmonie er demselben unterlegen soll. Er wird z. B. zweifeln, soll er den zweiten Ton $\bar{c}$ dieser Stimme als Grundton einer harten C-Dreiklangharmonie behandeln, — oder als Septime der D^7-Harmonie, wie bei *i*, — oder etwa als Durchgangton, wie bei *k*? — die erste Hälfte der halben Note $\bar{a}$ als der kleinen b-, oder als der Hauptvierklangharmonie A^7 angehörig? — die drei letzten Töne des dritten Tactes als der Tonart *C*-dur, oder *G*-dur angehörig.? — Er hat folglich, beim Contrapunctiren dieses festen Gesanges, nicht für die gute Führung der zu setzenden Stimmen allein, sondern auch zugleich für die Wahl zweckmässiger Harmonieenfolgen zu sorgen, welche zweifache Sorge ihm, für den Anfang, lästig sein dürfte.

Darum also, um uns Verlegenheiten dieser Art nicht zu früh auszusetzen, geschieht es, dass wir uns zuerst nur an solchen Aufgaben üben, wo die Grundharmonieen mit möglichster Bestimmtheit angezeigt sind; —

Digitized by Google

demnächst an anderen mit minder bestimmt angegebenen Grundharmonieen, — und endlich an solchen, bei welchen auch die Wahl der Grundharmonieen der eigenen Thätigkeit des Uebenden überlassen bleibt.

Diese mehr oder minder vollständige Art der Andeutung der Grundharmonieen unter den Uebungsbeispielen soll der Haupteintheilgrund sein, nach welchem wir unsere contrapunctischen Uebungen in folgende vier Classen ordnen.

A.) *Eine oder mehre Stimmen zu einer oder mehren gegebenen zu setzen, wenn die zu wählenden Harmonieen vollständig nach unserer Bezeichnungsart gegeben sind.*

§ 560.

Als Modell, wie diese ersten und leichteren Uebungen anzustellen sind, mag die bereits besprochene Fig. 196*i* dienen. — Auf ähnliche Art mag man etwa auch die Beispiele der Notenblätter 13 u. f. des 2. Bandes zu Uebungsaufgaben benutzen, u. a. m. 196.

B.) *Zu einer, oder mehren gegebenen Stimmen, eine, oder mehre andere zu setzen, wenn zwar die Grundaccorde, nicht aber auch deren Sitz und Angehörigkeit, beigeschrieben ist.*

§ 561.

Durch die, bei den erst erwähnten Uebungen, unter die gegebenen Stimmen gesetzte Zeichenreihe, welche die, dem zu bildenden Stimmengewebe zum Grunde liegenden Harmonieen, und ihre Beziehungen zu einander, mit grösstmöglicher Bestimmtheit andeutete, war dem Uebenden die sachgemässe Führung jeder hinzuzusetzenden Stimme möglichst erleichtert. — Er wird es nun auch gern versuchen, sich mit einer ihm nicht so

Digitized by Google

gradezu Alles sagenden Andeutung zu begnügen. Wir wollen ihm daher das, was wir ihm bisher möglichst vollständig, möglichst ausführlich und bestimmt hingeschrieben, künftig nur minder bestimmt, zum Theil gleichsam nur mit halben Worten, hinschreiben, in Abbreviaturen, bei denen er Manches, ja Vieles, und zwar oft grade das Beste, nämlich den inneren Sinn, selbst erst errathen muss, auf dass er, indem er sich so mit halben und unvollständigen Andeutungen behelfen muss, nach und nach deren gänzlich entbehren lerne.

Solche unvollständige, nur halbe Andeutungen können nun auf verschiedene Arten geschehen.

Man kann, für's Erste, statt der bisherigen Bezeichnung, auch blos die Grundharmonieen durch Buchstaben anzeigen, wodurch also zwar angedeutet ist, welcher Grundaccord dem Stimmengewebe zum Grunde liegen soll, nicht aber auch, welcher Leiterstufe welcher Tonart angehörig derselbe hier erscheine.

(§ 152.) (2. Bd. § 152.)

Eine Uebung nach dieser Methode ist es, wenn

197. man z. B. nur eine oder zwei Stimmen der Fig. 197*i* ausschreibt, die dort beigefügten Buchstaben darunter schreibt, und dazu nun wieder eine oder mehre andere Stimmen zu setzen versucht.

Auch diese Gattung von Uebungen versuche man

(§ 559.) unter all denen im § 559 angedeuteten Abwechslungen, — und, ausser dem angegebenen Beispiele, auch

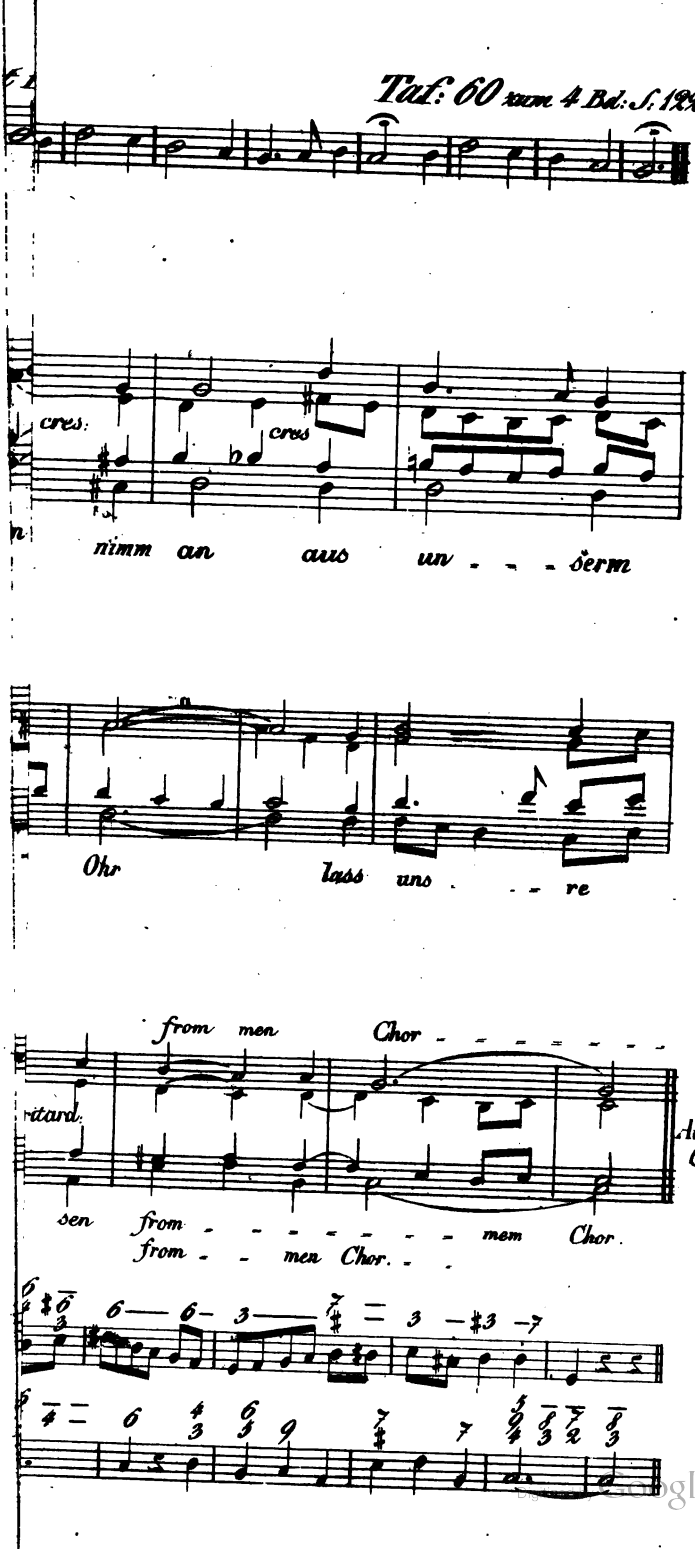
198-200. noch an mehren anderen: z. B. an Fig. 198 – 200.

C.) *Dieselbe Uebung, wenn die zu wählenden Zusammenklänge durch* Generalbassziffern *angezeigt sind.*

§ 562.

Wieder eine andere Art halber Andeutung ist es, wenn man unter eine gegebene Stimme gar nicht die Grundharmonieen anzeigt, sondern blos beischreibt, welche Töne, zu diesem oder jenem Tone der gegebenen Stimme, in den übrigen Stimmen vorkommen sollen.

Digitized by Google


cres.
cres
nimm an aus un - - - serm
Ohr lass uns - - re
from men Chor - - - - - - -
ritard.
sen from - - - - - - - - mem Chor.
from - - men Chor. - -

Aus m. Op. 41.

Digitized by Google

Der Uebende hat alsdann das vierfache Geschäft: 1.) sich selber zu enträthseln, welche Grundharmonieen den, auf diese Weise angegebenen, Zusammenklängen zum Grunde liegen mögen, 2.) auf welchen Stufen welcher Tonart dieselben zu Hause sind; demnächst 3.) zu der gegebenen Stimme andere Stimmen zu erfinden, in welchen die vorgeschriebenen Töne vorkommen, und 4.) diese Stimmen so zu führen, wie sie, nach dem unter 1, 2 und 3 Erwähnten, und den Stimmenführungsgesetzen gemäss, geführt werden sollen.

Um Uebungen dieser Art vorzunehmen, bedürfen wir vor allem einer Bezeichnungsart, mittels welcher zu der gegebenen Stimme, mit wenigen und kurzen Zeichen, beigeschrieben werden kann, welche Töne in den zu setzenden Stimmen vorkommen sollen.

Wir brauchen eine solche Bezeichnungsart nicht erst zu erfinden; denn es giebt bereits eine gemeinübliche musikalische Chiffern- und Abbreviaturschrift, welche zu unserem Zwecke wie eigens ersonnen scheint, und welcher wir uns daher zu diesem Ende auch bedienen wollen. Es ist die schon im § XXXI erwähnte (§ XXXI.)

Generalbassbezifferung.

Wir wollen sie nachstehend möglichst vollständig kennen lernen.

1.) Beschreibung der gemeinüblichen Generalbassschrift.

§ 563.

Die Generalbassschrift ist eine musicalische Zeichensprache oder Chiffernschrift, welche im Wesentlichen darauf beruht, dass man nur eine, und zwar herkommlicher Weise die Bassstimme, mit gewöhnlichen Noten schreibt, und die Töne, welche zugleich mitgegriffen werden sollen, oder mit anderen Worten, die Töne, welche in den anderen Stimmen erklingen sollen, durch Ziffern und einige andere Zeichen andeutet, welche man über die Notenzeile schreibt; zuweilen auch wegen Enge des Raums unter dieselbe.

Digitized by Google

Man nennt solche Ziffern und andere Zeichen überhaupt Signaturen.

Wir müssen vor Allem diese Zeichensprache verstehen lernen. Nachstehende Erklärung wird zu diesem Zwecke dienen.

I.) Jede über (oder unter) eine Note gesetzte Ziffer oder ähnliche Generalbassignatur bedeutet, dass zu jener derjenige Ton erklingen soll, welcher auf der sovielten Stufe über der Bassnote liegt, als die Ziffer besagt; oder mit anderen Worten: jede über eine Note gesetzte Ziffer stellt einen, zu jener erklingen sollenden, höheren Ton vor, und zwar denjenigen, welcher gegen die Bassnote das durch die Ziffer angedeutete Intervall bildet. Wenn z. B.
1. über der Bassnote e eine Ziffer 2 steht, wie Fig 1*i*, so heisst dies, dass zu diesem Basstone der Ton der 2ten Stufe vom Basston an, die Secunde des Basstones, also der Ton f, ertönen soll, wie bei *k*. —
3. Stehen über der Bassnote die Ziffern $\frac{5}{3}$, wie bei 3*i*, so sollen zum Basstone dessen Terz und Quinte in den höheren Stimmen angegeben werden, wie bei *k*; —
2. und eben so bedeuten, in Fig. 2, die Ziffern bei *i* den
8. Zusammenklang bei *k* — in Fig. 8 die Ziffern bei *k* eben so, was die Noten bei *i*, u. s. w. Kurz also: eine über einer Bassnote stehende Ziffer bedeutet eben das was ein, auf der sovielten Stufe von der Bassnote stehender, Notenkopf bedeuten würde.

Es wird dabei jeder durch eine Ziffer angedeutete Ton so verstanden, wie er der, ein für allemal vorangesetzten, chromatischen Vorzeichnung entspricht, so dass, wenn ein Intervall anders erscheinen soll, als es die Vorzeichnung angiebt,
4, 5, 6. z. B. Fig. 4*i*, 5*i*, 6*i*, dies durch Voransetzung eines Versetzungszeichens vor die Ziffer angedeutet werden muss, wie unter eben diesen Figuren bei *k* geschehen ist.

Dem bisher Gesagten zufolge würden also, wenn
10. man den in Fig. 10*i* in Noten ausgeschriebenen vierstimmigen Satz in Generalbassmanier schreiben wollte, die drei oberen Stimmen so durch drei Ziffernzeilen vorgestellt werden, wie bei *k* geschehen ist, — Fig. 10*q* so wie bei *r*, — und *s* so wie bei *t*.

Digitized by Google

Anmerkung.

Bleiben wir hier, ehe wir die Zeichenlehre weiter verfolgen, einen Augenblick betrachtend stehen, so bemerken wir, dass die Signaturen im Grunde nichts Anderes bedeuten, als eben — Noten. Es sind nur andere Zeichen für eine und dieselbe Sache, indem eine über eine Bassnote gesetzte Ziffer nichts Anderes vorstellt, als: den Ton welchen, in der gewöhnlichen Notenschrift, ein auf der sovielten Linie vom Basstone stehender Notenkopf vorstellen würde, und also die z. B. über die Bassnote c geschriebenen Ziffern 5 und 6, oder $\frac{6}{5}$, nichts anderes als wenn darüber die Buchstaben g und a oder $\frac{a}{g}$ gezeichnet wären.

Ebendarum ist denn auch natürlicherweise ein, z. B. durch die Ziffer 3 vorgestellter Ton, zwar allemal die Terz vom Basstone, aber durchaus nicht allemal auch Terz der Grundharmonie, Grundterz, (§ 57, 63*bis*, *ter*, 65, 87*bis*, *ter*, 88, 95*bis*, *ter*, 99 Anm., u. § 100.) — Eben so bezeichnen die Ziffern 5 und 7 nur überall die Quinte und Septime der Bassnote, nicht aber allemal die Quinte oder Septime des Grundtones; und es kann gar wohl eine Bassnote mit $\frac{7}{3}$ beziffert sein, ohne dass da bei eine wirkliche Septharmonie (ein Grundvierklang) zum Grunde liegt, wie man dies z. B. aus Fig. 8*i*, verglichen mit *k*, ersieht. Dort ist im ersten Tacte der Zusammenklang [c e g h] keineswegs eine eigentliche Septharmonie, und im dritten Tacte beim Accorde [e g h d] die durch eine Ziffer 7 vorgestellte Note d wenigstens nicht Grundseptime; und doch werden diese beiden Accorde in der Ziffernsprache unbedenklich Septaccorde genannt, indem man hier jeden Zusammenklang überall nur nach den Ziffern benamt, durch welche er angedeutet wird, — so wie man auch in Fig. 9*i* den ersten Accord einen Quartsextaccord nennt, weil er durch die Ziffern $\frac{6}{4}$ vorgestellt wird, und eben so auch die durch dieselben Ziffern vorgestellten, aber ganz verschiedenen Accorde bei *k* und *l*. (§ 65.)

(§ 57, 63*bis*, *ter*, 65, 87*bis*, *ter*, 88, 95*bis*, *ter*, 99 Anm., u. § 100.)

8.

9.

(§ 65.)

Daher kann denn auch ein, z. B. durch eine Ziffer 7 angedeuteter Ton bald die grosse, bald die kleine, bald die verminderte Septime vom Basstone sein, und eben so kann die Chiffer ♯7 bald eine grosse, bald eine kleine, bald eine verminderte Septime bedeuten, und zwar beide bald eine wirkliche oder eigentliche Septime der Vierklangharmonie der ersten Stufe, oder der zweiten, der dritten, vierten, fünften, sechsten, oder siebenten Stufe, der harten, oder der weichen Tonart, — bald auch keine eigentliche Septime, sondern entweder eine None, oder auch eine andere harmoniefremde, blose Durchgang-, oder Vorhaltnote, oder, wenn der Basston selbst durchgehend ist, vollends gar jedes Intervall irgend einer Harmonie, Fig. 11; — und eben so kann hinwiederum jedes Intervall irgend einer Harmonie in den Fall kommen, nun grade sieben Stufen höher zu liegen als die bezifferte Bassnote.

11.

Eben so würde ein Generalbassist die Beispiele Fig. 12*i*, 13*i*, und 14*i*, deren wesentliche Verschiedenheit durch die darunter gesetzte Bezeichnung der Grundharmonie ins Auge

12, 13, 14.

Digitized by Google

(§ 231.) 12-14 *k.* fällt (§ 231, zur Fig. 235), alle drei so schreiben wie bei *k*, so dass also, wie man sieht, die Generalbassbezifferung, in allen drei, doch so verschiedenen Beispielen, überall eine und dieselbe ist. (Selbst das ♯ vor der 3 im letzten Beispiele, wodurch dieser Tact sich noch einigermasen vor dem letzten Tacte der ersten Beispiele unterscheidet, würde wegfallen, wenn die bei Molltonarten übliche Vorzeichnung ganz consequent wäre (§ 142.) (§ 142); so wie auch selbst das ♭ im zweiten Beispiele wegfiele, wenn dieser Satz in einem Tonstücke vorkäme, welches im Ganzen etwa aus *f*-moll oder *As*-dur ginge.)

Das alles kommt ganz natürlich daher, weil die Generalbassschrift nichts Anderes ist als eine abbrevirte Notenschrift, welche, wie man sieht, nur, durch Ziffern statt Noten, die Entfernung der höheren Töne von den tiefsten darstellt, und also überall nur das Aeussere, nicht aber die innere wesentliche Beziehung und Bedeutung der Töne, ausdrückt, — eine Schriftart welche, statt einer Note die z. B. um eine Sexte höher ist als die Bassnote, eine Ziffer 6 setzt, u. dgl.

Die Generalbassbezifferung bezeichnet demnach sehr häufig Gleichartiges durch verschiedene Zeichen, — und eben so oft durch einerlei Zeichen, ganz Verschiedenartiges, — kurz, überall nur das Zufällige; die Entfernung der Lage über dem Basstone. — Sie ist demnach auch etwas ganz Verschiedenes (§ 41, 52, 58, 97, 121, 151-153, 187, 188*, 231 gebrauchten Bezeichnungsweisen, welche überall die Wesenheit andeuten, (z. B. die Bezeichnung *T* oder t allemal die grosse oder die kleine Grundterz, oder Terz der Grundharmonie, — *S* oder *s* allemal eine Grundseptime, u. dgl., die Bezeichnung $\mathfrak{G}^7$ allemal bestimmt den Hauptvierklang $\mathfrak{G}^7$, — *C*:V⁷ allemal den Hauptvierklang $\mathfrak{G}^7$ auf der Dominante von *C*-dur, *B*:IV⁷ allemal die grosse Vierklangharmonie $\mathfrak{Es}^7$ als der vierten Stufe von *B*-dur angehörig, u. dgl.) indess die Generalbassziffer 7 nichts Anderes andeutet als eben überhaupt einen Zusammenklang, in welchem ein Ton vorkommt, welcher, von der Bassnote an gezählt, der siebente ist, welcher bald eine Grundseptime eines Haupt- oder irgend eines Nebenvierklanges, bald aber auch dies oder jenes Andere seiu kann. (Vergl. die (§ 99, Anm.) Anm. zum § 99.)

Doch kehren wir von diesen vorläufigen Betrachtungen wieder zur weiteren Beschreibung der Generalbassschrift zurück.

§ 564.

II.) Wenn über einer und derselben Bassnote mehre Signaturen nacheinander stehen, so bedeutet dies, wie man leicht erräth, dass die oberen Stimmen erst diejenigen Intervalle angeben sollen, welche den ersten Signaturen entsprechen, und dann 15. die der folgenden. Demnach ist Fig. 15*i* so zu ver-16. stehen wie *k*, Fig. 16*i* so wie *k*.

Digitized by Google

Wie lang aber ein jeder von solchen mehren, auf einer und derselben Bassnote anzugebenden Zusammenklängen, dauern soll? — ob ein Viertel, — ein Achtel, eine ganze Note, u. s. w.? — (was die Ziffern an sich selber nicht andeuten, weil sie an sich selbst nichts Anderes vorstellen als was Notenköpfe ohne Geltungsstriche vorstellen würden, — § 563), das muss der Leser einer solchen Ziffernschrift eben nach den Umständen bemessen. (§ 563.)

Er muss zuerst darauf sehen, ob die Bassnote, zu welcher mehre Zusammenklänge nacheinander angegeben werden sollen, ihrer rhythmischen Stellung und Gliederung zufolge, zunächst in zwei, oder in drei Theile, in Hälften, oder in Drittheile zerfällt.

1.) Wenn über einer Bassnote, welche in rhythmischer Hinsicht zunächst in zwei Theile (in Hälften) zerfällt, zwei Signaturen nebeneinander stehen, so liegt es natürlicherweise am nächsten, die erste Signatur für die erste Hälfte gelten zu lassen, die zweite aber für die zweite; — und desshalb sind die in Fig. 17*i* und *k* unter der Bassnote stehenden zwei Ziffern so zu verstehen wie die darübergesetzten Noten. 17.

Sind über einer solchen, zunächst in Hälften zerfallenden Note, drei Zusammenklänge chiffrirt, so pflegt man es so zu verstehen, dass der erste derselben auf die Dauer der ersten Hälfte der Bassnote gilt, die zwei folgenden aber sich in die zweite Hälfte gleichmässig theilen. Fig. 18*i*. 18.

Nach ähnlichen Grundsätzen verstehen sich vier Zusammenklänge auf Einer solchen Bassnote so, dass jeder für den vierten Theil derselben gilt; fünf Zusammenklänge aber so, dass deren drei auf die drei ersten Viertheile fallen, die zwei übrigen aber auf das letzte: Fig. 19*i*, *k*, und 20*i*, *k*, u. s. w. 19, 20.

2.) Sind zu einer Bassnote, welche zunächst in Drittheile zerfällt, drei Zusammenklänge angedeutet, so gilt jeder derselben für ein Drittheil: Fig. 18*l*. 18.
— Zwei Zusammenklänge über Einer solchen Note theilt man so wie bei Fig. 17*l* zu ersehen; vier oder 17.
fünf so wie bei 19*l* und 20*l*, u. s. w. 19, 20.

Digitized by Google

Zuweilen bedient man sich zwischen den Signaturen auch der Verlängerungspuncte, und legt ihnen hier ungefähr die nämliche Bedeutung bei, wie einem nach einer wirklichen Note gesetzten Puncte, z. B.
21. Fig. 21.

Andere, noch nähere Bestimmungen der Dauer mehrer über Eine Bassnote gesetzten Signaturen giebt es nicht, und kann es, der Natur der Ziffernschrift nach, nicht wohl geben. So kann man z. B. den Satz
17. 17*m* auf keine Weise unzweideutig und gemeinverständlich in Ziffern ausdrücken; noch viel weniger
18, 19, 20. andere mehr zusammengesetzte Fälle, z. B. 18*m*, 19*m*, 20*m*, *n*.

§ 565.

III.) Wenn nach einer Bassnote eine Pause folgt, und über dieser Letzteren Signaturen stehen, so bedeutet dieses, dass während der Pause diejenigen Intervalle gegriffen werden sollen, welche die über der Pause stehenden Signaturen andeuten würden wenn an der Stelle der Pause die vorhergehende Bassnote noch fortwährte; oder, mit anderen Worten: die über eine Pause geschriebenen Intervalle werden von der vorhergehenden Bassnote abgezählt. Demnach ist
15, 16. Fig. 15*l* so zu verstehen wie *m*, und 16*l* wie *m*.

§ 566.

IV.) In allen bis hier besprochenen Fällen war die Bezifferung so gemeint, dass die durch die Signaturen vorgestellten Töne entweder zugleich mit der Bassnote eintreten sollten auf welche sich die Signaturen be-
1-6. zogen, wie in Fig. 1 bis 6, u. a. m., — oder zum
15, 16. Theil später, wie in Fig. 15 u. 16. Oder mit anderen Worten: die Signaturen bezogen sich entweder auf die Bassnote über welcher sie stehen, oder auf die vorhergehende.

Es können aber auch Fälle kommen, wo man gern andeuten mögte, dass der durch die Signaturen vorgestellte Zusammenklang schon früher eintreten soll, als die Bassnote auf welche die Ziffern sich beziehen, oder mit anderen Worten, wo es nöthig wird, die in den oberen Stimmen erklingen sollenden

Digitized by Google

Töne auch wohl durch Ziffern vorzustellen, welche sich auf eine erst nachfolgende Bassnote beziehen, auf eine Bassnote, welche selber erst später eintritt als die durch die Ziffern vorzustellenden Töne. Wenn man z. B. den Satz Fig. 22*i* in Generalbassmanier 22.
schreiben, und die in den oberen Stimmen gleich Anfangs, und schon während der Pause des Basses, anschlagenden Töne durch Ziffern anzeigen will, so kann dies nur durch Ziffern geschehen, die sich auf die Bassnote d beziehen, welche doch selber erst später eintritt als die durch solche Ziffern vorgestellten Töne.

Um nun in solchen Fällen anzuzeigen, dass die durch die Signaturen vorgestellten Töne in den Oberstimmen schon früher angeschlagen werden sollen, als die Bassnote, auf welche die Signaturen sich beziehen, schreibt man diese letzteren zwar über die Bassnote, setzt aber, zum Zeichen, dass die durch die Signaturen vorgestellten Töne nicht erst zu dieser Bassnote, sondern schon früher angeschlagen werden sollen, einen, schräg aufwärts gerichteten, Diagonalstrich — an die Stelle, wo das Anschlagen der durch die folgenden Ziffern vorgestellten Intervalle geschehen soll, wie bei *k*, wo der schräge Strich über der Pause anzeigt, dass die durch die Signaturen über dem Basstone d angedeuteten Töne [g h f̄], schon während der Pause, über welcher der Diagonalstrich steht, angegeben werden sollen. — Nach gleichen Grundsätzen kann der Satz 23*i* auch so geschrieben werden wie *k*, — und 23.
24*i* wie *k*, — 25*i* wie *k*. 24, 25.

Etwas natürlicher und anschaulicher wäre vielleicht die Schreibform 22*l*, 23*l*, 24*l*, 25*l*. 22, 23, 24, 25.

§ 567.

V.) So wie die bisher besprochenen Ziffern Noten oder Töne bedeuten, welche eine obere Stimme angeben soll, so hat man, um anzuzeigen, dass eine oder mehre obere Stimmen keinen Ton angeben, dass sie eine Zeitlang schweigen sollen, das Nullzeichen eingeführt.

Mit Hilfe dieses Zeichens kann also das Beispiel Fig. 26*i* in Generalbassmanier so geschrieben werden, 26.
wie bei *k*.

Digitized by Google

Sollen die oberen Stimmen aber eine längere Zeit hindurch schweigen, so deutet man, statt fortgesetzt überall Nullen über jede Bassnote zu setzen, das Schweigen der Oberstimmen kürzer an durch die Chiffer *T. S.*, (d. h. *Tasto solo*, welcher Ausdruck, von Tasteninstrumenten entlehnt, bedeutet, dass blos der Basston, die Basstaste allein, und keine höheren Töne dazu, angeschlagen werden sollen.) — Als gleichbedeutend gebraucht man auch den Ausdruck *Unisono*, *Unis.*, *All' unisono*, d. h. einklängig, (worunter man jedoch zuweilen auch Das versteht, dass die übrigen Stimmen in höheren Octaven mit der Bassstimme fortschreiten sollen, im Einklang verjüngtem Masstabes.) — Diese Bezeichnung gilt alsdann so lange, bis wieder Signaturen über den Noten erscheinen; wo man dann zum Ueberflusse auch wohl noch eigens beizuschreiben pflegt: *Accordi*, d. h. dass man jezt wieder Accorde greifen soll, — oder *Accompagnamento*, d. h. man soll die Bassnoten jetzt wieder mit Accorden begleiten.)

§ 568.

Die bisher beschriebene Signaturenschrift würde, wenn sie überall so ausführlich ausgeübt werden sollte, wie in den bisherigen Beispielen geschehen, freilich keine Abkürzungsschrift heissen können, da sie in dieser Gestalt nicht selten vielmehr merklich umständlicher, weitläufiger und mühsamer ausfällt, als wenn man die oberen Stimmen vollständig in Noten ausschriebe.

Sie ist aber wirkliche Abbreviaturschrift dadurch geworden, dass man *folgende Ersparungen* eingeführt.

1.) Da, fürs Erste, die höheren Zählnamen der Intervalle nur Wiederholungen tieferer in kleinerem Masstabe sind, indem schon die Octave nur eine Wiederholung der Prime, die None eine blose Verjüngung der Secunde, die Decime nur eine höhere Terz ist, u. s. w.; so konnte man leicht auf den Gedanken verfallen, zur Ersparung von Ziffern, die höheren und zum Theil zwei Ziffern erfodernden

Digitized by Google

Intervallzahlen 8, 9, 10, 11, 12, u. s. w., gar nicht zu gebrauchen, sondern an deren Stelle die einfacheren, 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w., und überhaupt überall keine höhere als 7. Hiernach kann nun das Beispiel Fig. 10*k* mit wenigeren Ziffern so geschrieben werden, wie bei *l*. 10.

Nur in folgenden wenigen, eigenen Fällen macht man von höheren Ziffern Gebrauch.

a.) Man pflegt jedes harmoniefremde Intervall, welches eben auf der zweiten (neunten, 16ten u. s. w.) Stufe vom Basstone steht, nicht durch eine 2, sondern durch 9 anzudeuten, wie in Fig. 27 und 28, (wo bei 27 die dem Vierklang $\mathfrak{F}^7$ beigefügte grosse None $\bar{g}$ nicht durch eine Ziffer 2, sondern durch 9 vorgestellt wird, — so wie in Fig. 28 *k*, *l* im ersten Tacte die Ziffer 9 den der $\mathfrak{C}$-Dreiklangharmonie fremden Ton $\bar{a}$ andeutet, im folgenden Tacte den der $\mathfrak{G}^7$-Harmonie nicht angehörenden Ton $\bar{a}$, im dritten Tacte den der $\mathfrak{C}^7$-Harmonie fremden Ton $\bar{f}$, im folgenden den der $\mathfrak{C}$-Harmonie nicht eigenen Ton $\bar{d}$, u. s. w.) — indess man in allen übrigen Fällen, wo der durch 2 oder 9 vorzustellende Ton ein wirkliches harmonisches Intervall ist, es bei der Ziffer 2 bewenden zu lassen pflegt, (wie z. B. in Fig. $27^1/_2$, wo bei *i* die Grundnote *g* der in dritter Verwechslung erscheinenden Hauptvierklangharmonie $\mathfrak{G}^7$ blos durch eine 2 vorgestellt wird, so wie bei *k* die Ziffer 2 die Grundquinte der $\mathfrak{G}^7$-Harmonie vorstellt, und bei *l* die Grundquinte *g* der $\mathfrak{C}$-Dreiklangharmonie.) 27. 28, 27. 28. $27^1/_2$.

Jedes auf ebenerwähnte Art durch die Ziffer 9 vorgestellte Intervall wird in der Sprache der Generalbassisten auch mit dem Titel None belegt. (Es bedarf aber hoffentlich keiner Erinnerung, dass solche sogenannte Nonen, welche bald Nebentöne zu diesem, bald zu jenem Intervalle dieser oder jener Harmonie sind, durchaus nicht allemal das sind, was wir unter dem Namen None verstehen; wie dies schon aus dem, in der Anmerk. zum § 563 Angemerkten hervorgeht. (§ 563.)

b.) In den eben erwähnten Fällen pflegt man, wenn das durch 9 bezeichnete Intervall abwärts zur Prime oder Octave u. s. w. desselben Basstones fortschreitet,

Digitized by Google

diese Prime oder Octave auch nicht durch 1, sondern durch 8 vorzustellen. — Löset sich das mit 9 bezeichnet gewesene Intervall in eine Terz oder Decime jenes Basstones auf, so bezeichnet man dieselbe gewöhnlich nicht durch 3, sondern durch 10. — Darum ist in
28. Fig. 28 bei *k* und *l* im ersten Tacte das $\bar{g}$ nicht durch 1, sondern durch 8 angedeutet; und aus gleichem Grunde stehen im 2ten, 3ten und 4ten Tacte die Ziffern 8, — im 5ten Tact aber die Ziffer 10.

c.) Endlich bedient man sich der höheren Ziffern überhaupt in allen Fällen, wo man glaubt, recht bestimmt anzeigen zu müssen, ob die Stimmen sich auf- oder abwärts bewegen sollen. So gebraucht man z. B.
29. um den Satz Fig. 29*i* in Ziffernschrift darzustellen, gern die Ziffern 8 und 9, wie bei *k*, damit der Leser recht unzweideutig erkenne, dass, von dem durch 7 angedeuteten Tone h, nicht abwärts, sondern aufwärts zu $\bar{c}$ fortgeschritten werden soll, und von diesem $\bar{c}$ nicht herab, sondern hinauf zu $\bar{d}$, u. s. w.

§ 569.

2.) Eine zweite Ersparung bezweckt man dadurch, dass man einen Ton, welcher blos eine Verdoppelung des Basstones ist, in der Bezifferung gewöhnlich gar nicht andeutet, wie bei
10. Fig. 10*m*, wo beim ersten Accorde das $\bar{c}$ der dritten Stimme, als blose Verdoppelung des Basstones c, durch keine Ziffer angezeigt ist; eben so wenig das $\bar{d}$ des zweiten, und beim 3ten Accorde das $\bar{g}$ der dritten Stimme, u. s. w.

§ 570.

5.) In allen bisherigen Darstellungen, z. B. Fig.
10*k*-*m*. 10*k* bis *m*, ist jede Ziffer in die Zeile derjenigen Stimme geschrieben, in welcher der Ton, den sie vorstellt, vorkommen soll. Allein auch auf diese Ordnung verzichtet man, und schreibt, ohne solche Zeilen zu beobachten, die Ziffern ohne weiteres über die Bassnoten hin, wie bei *n*, —
n. und zwar so, dass man nicht einmal die Ziffer desjenigen Intervalles, welches zu oberst gehört werden soll,

Digitized by Google

auch grade zu oberst schreibt, und die in den Mittelstimmen ertönen sollenden in die Mitte: sondern in anderer, oft ziemlich willkürlich gewählter Ordnung; — meist die höchsten Ziffern zu oberst, die geringeren zu unterst, wie bei *o*. 10 *o*

Anmerkung.

Wollen wir hier wieder einen Augenblick betrachtend verweilen, so bemerken wir leicht, dass die generalbassmässige Bezifferung durch die bis hier erwähnten Ersparungen und Abkürzungen zwar allerdings kürzer und gedrängter geworden ist, dabei aber auf der anderen Seite gar sehr an Bestimmtheit verloren hat; wie dies auch nicht wohl anders möglich ist, indem ja auch jede andere, nur mit halben Worten und sonstigen Abkürzezeichen geschriebene Schrift allemal unvollkommener ist, als eine, worin Alles fein klar ausgeschrieben steht.

Wir wollen diese, aus den bisher erwähnten Ziffernersparungen entspringenden Unbestimmtheiten aufzählen.

a.) Gleich der im § 568 bei 1.) erwähnte Umstand, dass die Tonhöhe, in welcher jedes Intervall ausgeführt werden soll, nicht mehr durch die Grösse der Ziffer angedeutet wird, indem z. B. die Ziffer 3 sowohl zur Bezeichnung eines Tones dient, welcher nur auf der dritten Stufe vom Basstone steht, als auch zur Bezeichnung eines um zehn Stufen höheren — gleich dieser Umstand ist schon die Quelle nicht unerheblicher Unbestimmtheit; indem man z. B. die zwei ersten Bezifferungen bei 10 *o* ebensowohl so verstehen kann, wie bei *i*, wo die Oberstimme von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ schreitet, als auch so wie bei *q*, wo sie von $\bar{g}$ zu $\bar{\bar{f}}$ aufspringt. (§ 568.) 10.

b.) Noch bedeutendere Zweideutigkeiten entspringen aus dem im § 570 erwähnten Umstande: denn dadurch bleibt es, bei mehren übereinander stehenden Ziffern, ganz unbestimmt, (§ 570.)

α.) ob der durch die Eine derselben vorgestellte Ton in einer höheren Stimme vorkommen solle, als der durch die andere Ziffer vorgestellte, oder in einer tieferen; und Fig. 3 *l* kann ebensowohl so verstanden werden wie bei *k*, als so wie bei *l*, oder *m*, oder *n*. 3.

β.) Es bleibt ferner unbestimmt, ob diese oder jene Stimme von diesem oder jenem Intervalle des einen Zusammenklanges, zu diesem oder ob sie zu jenem des folgenden schreiten soll; und Fig. 30 *i* kann daher entweder so ausgeführt werden, dass beim ersten Harmonieenschritte die Oberstimme von $\bar{c}$ zu $\bar{a}$ aufspringt, die Mittelstimme aber von $\bar{g}$ zu f herabschreitet, wie bei *k*, oder aber so wie bei *l*, wo Erstere von $\bar{c}$ zu $\bar{\bar{f}}$ schreitet, 30.

Digitized by Google

Letztere aber von $\frac{6}{3}$ zu $\frac{5}{3}$. — Eben so kann man, den Generalbassziffern nach, Fig. 15*i* ebensowohl so ausführen wie bei *m*, als auch wie bei *n*.

γ.) Noch mehr! Es bleibt dem Ausführer sogar überlassen, die durch die Signaturen angedeuteten Zusammenklänge entweder vielstimmig, oder wenigstimmig zu greifen, oder mit andern Worten, die Harmonie entweder durch mehre, oder durch wenigere Oberstimmen ausführen zu lassen, z. B. Fig. 10*o* entweder vierstimmig, wie bei 10*i*, oder fünfstimmig, wie bei *u*, oder dreistimmig, wie bei *v* oder *w*, u. s. w. — und also bald häufige Verdoppelungen anzubringen, wie bei *u*, bald Auslassungen wie bei *w*.

δ.) Ja, in vielen Fällen bleibt es ihm auch anheimgestellt, eine Stimme, je nach Belieben oder Erfodernis, entweder ruhen, oder fortschreiten zu lassen, und z. B. Fig. 30*m* entweder so auszuführen wie bei *n*, oder auch so wie bei *o*.

ε.) Wenn man alles vorstehend Angemerkte zusammennimmt, so sieht man wohl, dass die Generalbassschrift die ganze Stimmenführung unbestimmt lässt. (Die geringfügige Ausnahme, von der wir oben im § 568 bei *c*.) gesprochen, ist nicht in Betracht zu ziehen.) Die ganze Sorge für die Anordnung, Vertheilung und Führung der Stimmen bleibt also demjenigen überlassen, welcher eine solche Generalbassstimme auszuführen hat.

(§ 568.)

Die Signaturenschrift ist daher nur für diejenigen gemacht, welchen die Gesetze der Stimmenführung bekannt sind; und man muss z. B. das Verbot der Quinten- und Octavenparallelen, und das Abwärtsstreben der Hauptseptime, kennen, um zu wissen, dass man den Satz Fig 10*o* nicht so ausführen darf wie bei *x*; — und eben so muss man aus der Lehre von der Fortschreitung harmonischer Töne wissen, dass man Fig. 15*i* nicht so ausführen soll wie bei *n*.

Doch kehren wir wieder zu unserm eigentlichen Gegenstande, zur Fortsetzung der Erklärung der Signaturen, zurück.

§ 571.

4.) Wieder eine weitere Ersparung hat man dadurch eingeführt, dass man übereinkam, manche Ziffern in manchen Fällen als sich von selbst verstehend anzusehen, ohne dass es nöthig sei, sie hinzuschreiben. Nämlich:

a.) Wenn über einer Bassnote gar keine Ziffer steht, so soll dies eben so viel bedeuten, als wären die Ziffern $\frac{5}{3}$ darüber gesetzt; und Fig. 30 heisst demnach in der Generalbasssprache ganz eben so viel wie *i*.

Digitized by Google

So wie bei einer ganz unbezifferten Bassnote sich 3 und 5 von selber verstehen, so versteht sich bei einer solchen, über welche zum Ueberfluss etwa eine 3 gesetzt ist, die 5 von selbst, — und umgekehrt, bei der 5 die 3; — so dass also auch Fig. 5*p* und *q* nichts Anderes bedeuten, als *i* oder *o*, — Fig. 6*l* so viel wie *k*. 5. 6.

b.) Bei einer blos mit 7 signirten Note werden ebenfalls 3 und 5 als sich von selbst verstehend angesehen, und Fig. 2*l* bedeutet daher eben so viel wie *i*; d. h. der aus Basston, Terz, Quinte, und Septime bestehende Zusammenklang wird nicht mit all diesen Ziffern signirt, sondern nur mit der Ziffer 7, und ebendaher wird er auch, in der Sprache der Generalbassisten, nicht Terzquintseptaccord, sondern nur Septaccord genannt. 2.

Eben so versteht sich bei der Bezeichnung $\frac{7}{5}$ die 3 von selbst, so wie die 5 bei $\frac{7}{3}$; so dass also auch Fig. 2*m* und *n* nichts Anderes bedeuten, als *i* oder *l*. 2.

c.) Auch bei einer allein mit der Ziffer 9 signirten Bassnote verstehen sich 3 und 5 von selber, und eben so auch bei der Bezifferung $\frac{9}{7}$.

Eben so wird bei $\frac{9}{5}$ und $\frac{9}{7}$ die 3 als sich von selbst verstehend angesehen, — und so auch die 5 bei der Bezifferung $\frac{9}{3}$, oder $\frac{9}{7}$.

d.) Bei einer blos mit 6 bezifferten Bassnote wird 3 stillschweigend mitverstanden, so dass die Bezifferung 6 eben so viel bedeutet wie $\frac{6}{3}$, und der aus Basston, Terz und Sexte bestehende Zusammenklang nicht Terzsextaccord, sondern nur **Sextaccord** genannt wird. (Vergl. 1. Bd. § 65.) (§ 65.)

e.) Bei $\frac{6}{5}$ wird ebenfalls 3 mitverstanden: (Quintsextaccord).

f.) Bei $\frac{4}{3}$ versteht sich stillschweigend auch 6: (Terzquartaccord).

g.) Bei 2 verstehen sich 4 und 6: (Secundenaccord).

Digitized by Google

Uebrigens bilde man sich auch hier wieder nicht ein, jeder Zusammenklang, welcher z. B. durch die Generalbassziffer 6 oder $\frac{6}{3}$ vorgestellt wird und deshalb in der Generalbasssprache freilich allemal ein Sextaccord heisst, sei darum auch allemal eine Dreiklangharmonie in erster Verwechslung, oder ein durch die Ziffern $\frac{4}{3}$ bezeichneter allemal ein Vierklang in zweiter Verwechslung, u. dgl. Das Gegentheil ersieht
31. man sehr leicht aus Fig. 31, wo der mit $\frac{6}{3}$ signirte sogenannte Sextaccord keineswegs die weiche a-Dreiklangharmonie in erster Verwechslung ist. (Vergl. die
(§363,Anm.) Anmerk. z. § 563.)

Dem von *a.)* bis *g.)* Gesagten zufolge kann nun
10*i*, *p*. der Satz 10*i* in Generalbassmanier kurz so chiffrirt werden, wie bei *p*.

h.) Wenn eine und dieselbe Bassnote zwei-, oder mehrmal nacheinander ertönt, und zu derselben auch in den Oberstimmen jedesmal dieselben Intervalle erklingen sollen, so braucht man die Signatur nur das Erstemal über die Note zu setzen, welche dann auch für die darauf folgende Wiederholung derselben Bassnote, und so lange gilt, bis wieder andere Signaturen
32. auftreten. Darum heisst also Fig. 32 bei *k* Ebendasselbe, wie bei *i*, indem über der zweiten Bassnote die Ziffern $\frac{6}{4}$ sich als noch fortwährend von selbst verstehen, und eben so über der vierten Bassnote die Ziffer 7.

i.) Es wird jedoch nicht selten nöthig, Ziffern, welche sich sonst von selber verstehen würden, doch wirklich zu schreiben. Dies ist

α. fürs Erste alsdann der Fall, wenn das einer solchen Ziffer entsprechende Intervall anders genommen werden soll, als es in der Vorzeichnung liegt, wo es dann nöthig wird, die sich sonst von selber verstehende Ziffer dennoch ausdrücklich hinzuschreiben, nur um das erfoderliche Versetzungszeichen davor setzen zu können. Z. B. wenn man in einem Tonstücke, worin Nichts vorgezeichnet ist, den Zu-

Digitized by Google

sammenklang [H, dis, fis] generalbassmässig zeichnen will, muss man über die Bassnote die, sonst von selbst zu verstehenden Ziffern $\frac{5}{3}$, blos darum hinschreiben, um Erhöhungszeichen davor anbringen zu können: Fig. 4*k*. — Aehnliches findet man in Fig. 5*k*, 6*k*, *l*. 4. 5, 6.

Doch auch hierin hat man noch ein Ersparnis einzuführen gewusst. Man hat nämlich angenommen, dass auch selbst in dem vorerwähnten Falle die Ziffer 3, die Terz des Basstones, nicht geschrieben zu werden brauche, sondern statt der Ziffer nur das Versetzungszeichen allein, so dass man z. B. statt ♭3, ♯3, oder ♮3, nur das Zeichen ♭, oder ♯ oder ♮ allein über die Bassnote setzt. Auf diese Art kann z. B. in einem Stücke, worin Nichts vorgezeichnet ist, der Zusammenklang [H dis fis], statt so wie bei 4*k*, etwas kürzer so geschrieben werden, wie bei *l*, — und der Accord [c es as], statt wie bei 5*k*, kürzer so, wie bei *l*. 4. 5.

β. Ein zweiter Fall, wo es, wenn auch nicht nöthig, doch der Bestimmtheit zu Liebe rathsam ist, solche sonst von selbst zu verstehende Ziffern dennoch hinzuschreiben, tritt alsdann ein, wenn die Regeln von dem Vonselbstverstehen mancher Ziffern gleichsam miteinander in Collision kommen.

Soll z. B. der Satz Fig. 15*k* generalbassmässig chiffrirt werden, so kann dies auf keine andere Art geschehen, als indem man die Ziffern $\frac{5}{3}$, welche sich zwar in anderen Fällen von selbst verstehen würden, hier wirklich hinschreibt, weil auf keine andere Art angezeigt werden kann, dass auf derselben Bassnote c, nach dem Quartsextaccorde [e f a] der Dreiklang [c e g] folgen soll. — Aus gleichem Grunde muss auch in Fig. 30 über der dritten Bassnote c̄ die Zifferung $\frac{5}{3}$ stehen. — Aus ähnlichem Grunde kann auch Fig. 16*k* nicht gut anders in Ziffern ausgedrückt werden, als so wie bei *i*. Zwar könnte es auch so geschehen wie bei *n*, wo die Zifferung $\frac{6}{4}$ seitwärts, nicht grade über, sondern erst neben und nach der Bassnote steht, zum Zeichen, dass die Töne $\frac{6}{4}$ erst später angeschlagen werden sollen; allein unzweideutiger und sicherer ziffert man doch allemal so wie bei *i*. 15. 30. 16.

Digitized by Google

§ 572.

5.) Ferner liegt eine Zeichenersparung auch noch in Folgendem:

Es trifft sich häufig, dass, bei zwei aufeinanderfolgenden, wenn gleich verschiedenen Zusammenklängen, doch ein, oder mehre Töne sowohl im ersten als im zweiten Zusammenklange liegen, wie z. B. in Fig. 33*i*, wo der Ton c̄ im ersten, im 2ten, und im 3ten Zusammenklange vorkommt, — der Ton d im 2ten, 3ten, und 4ten. — In solchen Fällen bedient man sich, um einen solchen, den beiden Zusammenklängen gemeinschaftlichen Ton beim zweiten Zusammenklange zu bezeichnen, nicht, wie bei *k*, jedesmal einer Ziffer, sondern wenn der Ton beim vorigen Zusammenklange durch eine Ziffer oder sonstige Signatur vorgestellt worden war, so setzt man beim folgenden, statt einer neuen Ziffer, auch wohl einen wagerechten oder Horizontalstrich (—) grade der Signatur, welche im ersten Zusammenklange diesen Ton vorgestellt hatte, gegenüber; und demnach kann man den Satz 33*i*, statt so wie bei *k*, auch blos so wie bei *l* chiffriren, — Fig. 34*i* kurzweg wie bei *k*, — auch Fig. 28*i* so wie bei *l*, — und Fig. 31 so wie *l*, — Fig. $14^1/_2 i$ wie *k*.

33*i*. *k*. 33. 34. 28, 31. $14^1/_2$.

§ 573.

6.) Man findet endlich nicht selten, dass solche Stellen der Bassstimme, aus welchen die dazu gehörigen Zusammenklänge sich leicht von selbst errathen lassen, gar nicht beziffert werden, z. B. Fig. 34 nur so wie bei *l*; — und auf ähnliche Art schreibt man auch, statt 35*i*, kürzer so wie bei *k*, indem man auch hier annimmt, der Leser könne es leicht von selbst verstehen, dass die C-Dreiklangharmonie während der ersten vier Achtelnoten fortwähre, und die G^7-Harmonie während der vier folgenden, u. s. w.

34. 35.

§ 574.

(§ 563-573.) Ich habe bis hierher die Generalbassschrift so beschrieben, wie sie am allgemeinsten gebräuchlich ist.

Manche Musiker weichen aber in manchen Stücken von dieser Schreibart ab, so, dass nicht selten ein

Digitized by Google

und dasselbe Zeichen bei verschiedenen Schriftstellern verschiedene Dinge bedeutet, und eine und dieselbe Sache von verschiedenen Schreibern durch verschiedene Zeichen angezeigt wird; durch welches alles die Ziffernschrift, wenn nicht vervollkommnet, doch verwirrter geworden ist.

Um aber die Zifferbässe dieser Schriftsteller doch auch lesen zu können, wollen wir diese *variantes lectiones* nun ebenfalls kennen lernen.

Verschiedene Musiker setzen die chromatischen Zeichen, ♯, ♭, ♮, 𝄪, ♭♭, statt vor die Ziffer, lieber nach derselben, und schreiben demnach 4*m*, statt *l*, — 5*m*, statt *l*, — 6*m*, statt *l*. 4*m*, *l*. 5, 6.

Andere finden es kürzer, die chromatischen Erhöhungen, statt durch ♯ oder 𝄪, vielwehr dadurch anzudeuten, dass sie die Ziffern ein- oder zweimal durchstreichen; und demnach würde denn Fig. 4*n*. ebendas bedeuten wie *l*. 4.

Wieder Andere hingegen geben dem durch eine Ziffer gezogenen Striche die Bedeutung eines Erniederungszeichens, z. B. Fig. 5*n* statt *l*. 5.

Noch Andere sind auf die wunderliche Idee gerathen, jede Ziffer 5, welche gegen den Basston eine kleine oder sogenannte verminderte Quinte bildet, mit einem ♭ zu versehen (Theor. 1. Bd. § XXVIII, Anm.), und schreiben daher Fig. 6*n* so wie bei *o*. (§ XXVIII, Anm.) 6*n*, *o*.

Dahingegen haben wieder Andere für gut gefunden, zur Bezeichnung einer solchen kleinen Quinte den Bogen ⌒ oder auch das Zeichen ∧ zu gebrauchen, z. B. Fig. 7*i*. 7*i*.

Eben diesen Bogen gebrauchen aber Andere wieder, um ganz andere Dinge anzuzeigen, und zwar, entweder, dass irgend ein Intervall des Accordes, worüber der Bogen steht, ausgelassen werden solle, z. B. Fig. 7*k*, — oder dass das Intervall, worüber er steht, ein durchgehender Ton, oder ein Vorhalt sei, Fig. 7*l*, *m*, — oder dass die also bezeichnete Stelle nur dreistimmig ausgeführt werden solle, wie bei *n*. 7*k*. 7*l*.

Digitized by Google

Ferner findet man, statt des Diagonalstriches /, zuweilen das Zeichen 0, oder v, oder auch *m* gebraucht, so dass also, statt Fig. 36 *i*, so geschrieben wird, wie bei *k*, *l*, *m*. 36.

Manche gebrauchen auch, statt der Puncte, waagerechte Striche (–), und schreiben daher, statt Fig. 21 *i*, lieber so, wie bei *k*. 21.

2.) Anwendung der Generalbassschrift. — Namentlich deren Anwendung auf contrapunctische Uebungen: — zu einer oder mehren gegebenen Stimmen Eine oder Mehre zu setzen, wenn die gegebene generalbassmässig signirt ist.

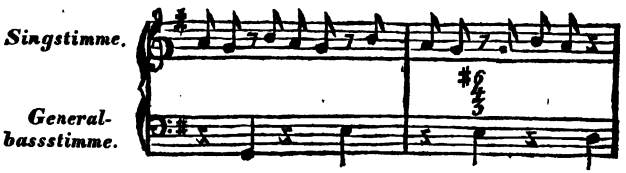
§ 574bis.

(§ 563-574.) Nachdem wir bis hierher die Bedeutung der Generalbass-Signaturen kennen gelernt, bleibt uns über den practischen Nutzen und Gebrauch derselben, Folgendes zu sagen übrig.

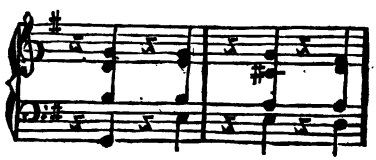
Die Generalbassschrift ist fürs Erste ein dienliches Mittel, zu einem Tonstücke, oder zu einzelnen Theilen desselben, z. B. zu einer Choralmelodie, einem Solfeggio, zu Recitativen u. dgl. zuweilen, statt sonstiger Instrumentalbegleitung, blos eine bezifferte Bassstimme zu schreiben. Zu diesem Gebrauche ist diese Schreibweise, als Abbreviaturschrift, ohne Anstand von ganz practischem Nutzen, in so weit, als nur von einer sehr einfachen, blos aus anzuschlagenden Accorden bestehenden, Begleitung die Rede ist, welche sich in den meisten Fällen leichter und kürzer durch ein Paar Generalbasssignaturen, als durch ausgesetzte Noten andeuten und, von demjenigen, der die Generalbassschrift nun einmal versteht, sich auch eben so leicht lesen und mitunter selbst noch leichter überschauen lässt, als in vollen Noten ausgeschriebene Accorde. Dies ist z. B. der Fall im sogenannten trockenen, d. h. blos durch angeschlagene Accorde eines Pianoforte, oder (wie zu-

Digitized by Google

weilen in der italienischen Oper) eines Violoncells, oder sonstigen Instrumentes begleiteten Recitative, *recitativo-secco;* in welcher Gattung z. B. folgende Bassstimme:

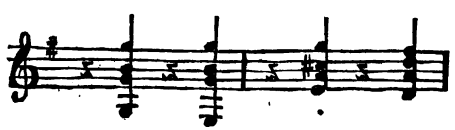


nicht allein leicht zu lesen ist, sondern zugleich nebenbei den Vortheil darbietet, dass eine solche, nur eine einzige Zeile erfodernde Generalbassstimme nach Belieben sowohl auf dem Pianoforte, als auch auf einem anderen Instrumente ausgeführt werden kann, z. B. auf dem Violoncell, der Harfe, allenfalls auf der Guitarre, u. dgl.; — z. B. auf dem Pianoforte, auf der Harfe, oder auf der Orgel folgendermasen:



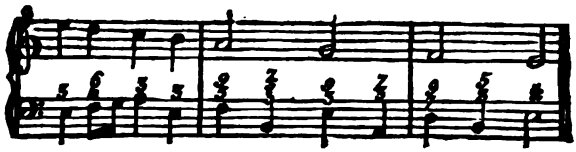
auf dem Violoncell:

auf der Guitarre:

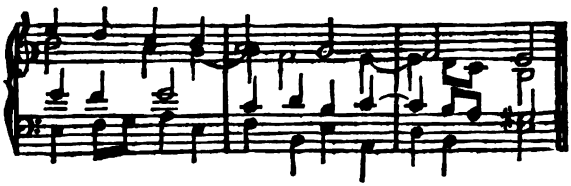


Und eben so mag man es in manchen Fällen leichter und bequemer für den Schreiber und den Leser finden, eine einfache Melodie, z. B. eine Choralmelodie, oder etwa ein Solfeggio u. dgl. folgendermasen zu schreiben:

Digitized by Google



als in ausgesetzten Noten:



Vogler.

(wiewohl freilich auch hier wenigstens der grossen Mehrzahl von Lesern und Spielern wirkliche Noten ohne Vergleich willkommener sein werden, als die Generalbasssignaturen, wär es auch nur darum, weil Ziffern jedenfalls wenigstens weit weniger anschaulich sind als Noten.)

Ein zweiter, in mancher Hinsicht sehr beachtenswerther Nutzen der Generalbassschrift besteht darin, dass, wenn in einer Partitur die Bassstimme generalbassmässig beziffert ist, wie dieses hauptsächlich in Kirchenmusikstücken gebräuchlich ist, solche Bezifferung beim Partiturlesen und Partiturspielen das Verständnis des Harmonieengewebes oft gar sehr erleichtert, indem Eine Basszeile mit unmittelbar darüber gezeichneten Generalbasssignaturen meistentheils leichter schnell zu übersehen ist, als eine Gesammtheit vieler, in vielen Notenzeilen hoch über einander gebaueter, in vielfältig verschiedenen Schlüsseln zu lesender Sing- und Instrumentalstimmen. Sie gewährt also hier ungefähr dieselbe Erleichterung, welche es gewährt, wenn unter der vollen Partitur zugleich auch ein Clavierauszug gesetzt ist: nämlich nicht allein den, dass derjenige, welcher mit der Generalbassziffernschrift einmal vertraut ist, diese Ziffern, erscheinen sie anders nicht gar zu zahlreich und unüberschaulich aufeinander gehäuft, leichter als die volle Partitur überschauen und etwa eine Singstimme danach accom-

Digitized by Google

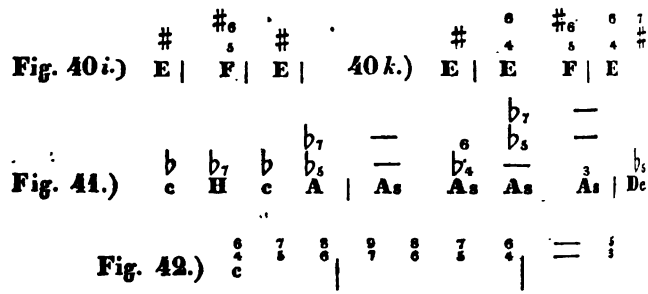
pagniren kann, — sondern die Generalbasssignaturen können gar manchesmal auch dadurch nützlich werden, dass sie verhindern, dass der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, — des Dirigenten bei der Probe — oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Blasinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst wo versteckt liegt, wo man es nicht gleich gesucht hätte. — Diese Nützlichkeit solchen Gebrauches an sich ist so einleuchtend, dass man sich schier wundern darf, warum er nicht eben so gut auch in der profanen Musik Aufnahme findet.

In wiefern es freilich zweckmässig und vernünftig ist, bei Aufführungen vollstimmiger Musikstücke, neben der vollständigen Instrumentation auch noch die Generalbassziffern von einem Generalbassspieler, auf der Orgel oder sonst mit abspielen zu lassen, ist eine andere Frage, über welche ich auf dasjenige verweisen muss, was ich, über die grobe Zweckwidrigkeit solchen Generalbassspielens, in der Zeitschrift *Cäcilia* (XIII. Bd. [51. Heft,] S. 145 figg.) so wie auch in meiner so eben bei Schott in Mainz erscheinenden *Generalbasslehre* selbst gesagt habe. (Diese Betrachtungen waren zuerst in der Leipz. allg. mus. Zeitg. vom Jahr 1813, S. 105 u. figg. abgedruckt, und zehn Jahre später hat es einem anderen Herrn gefallen, in ebenderselben Zeitung, Jahrgang 1822, Nr. 42, S. 677 u. figg. die von mir gewagten Ansichten treulich als die Seinigen drucken zu lassen. —)

Ein dritter, wirklicher Nutzen der Generalbassschrift besteht aber darin, dass sie oft gar dienlich ist, einen musicalischen Satz in der Geschwindigkeit flüchtig zu skizziren, welches zuweilen durch Ziffern kürzer geschehen kann, als durch gewöhnliche Noten. — Ja, zu solchem Zwecke kann man zuweilen eine Reihe von Zusammenklängen sogar ganz ohne Notenlinien und Notenpapier aufzeichnen, indem man, statt der Bassnoten, blos Buchstaben setzt. So können z. B., mittels solcher Geschwindschrift, die Zusammen-

Digitized by Google

40, 41, 42. klänge von Fig. 40, 41 und 42 folgendermasen skizirt werden:



§ 575.

Noch eine weitere Art von Nützlichkeit (um deren Willen ich hauptsächlich in dieser **Theorie** der Ziffernschrift Erwähnung gethan), **besteht darin**, dass sie geeignet ist, ***zum Behufe contrapunctischer Uebungen*** **gebraucht zu werden.** *)

---

*) Ich sage: zu **contrapunctischen Uebungen**, nicht aber zur **Compositionslehre** selbst, zu welcher oder statt welcher sie doch so oft (unvernünftig genug) gemissbraucht wird. — Denn es ergibt sich schon aus dem Umstande, dass die Generalbassschrift im Wesentlichen nichts Anderes, als eine Abbreviaturschrift ist, deren Zeichen überall nichts Anderes vorstellen, als eben Noten, nur unvollkommener, dass sie aber über den inneren harmonischen Sinn und Zusammenhang der vorgestellten Töne eben so wenig Aufschluss geben, als wenn die Töne in gewöhnlichen Noten gesetzt wären, deren Surrogat sie sind, (§ 563, Anm.), — ergibt sich, sag' ich, wie unverständig es ist, auf diese **Generalbassziffern**, deren Gebrauch vollständige Kenntnis und Fertigkeit im reinen Satze voraussetzt, die **Lehre vom reinen Satze gründen** zu wollen; — grade als wollte z. B. ein Schulmann die lateinische Sprachlehre auf die Lehre von den Abbreviaturen der lateinischen Wörter und Phrasen bauen.

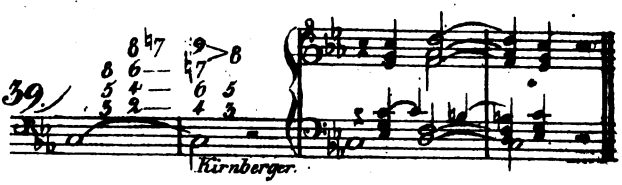
(§ 563, Anm.)

Es wird dieses um so auffallender, wenn man erwägt, wie und auf welchem Wege man jenen Zweck zu erreichen meint: indem man nämlich die Lehre vom reinen Satze in einer Anweisung bestehen lässt, wie man dieses oder jenes Intervall, — z. B. den siebenten Ton vom Basston an, — oder wie man im Terzquartaccorde die Terz, die Quarte,

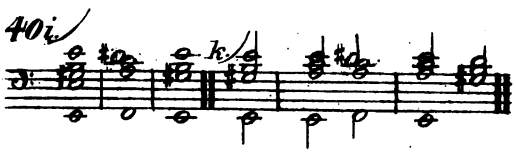
Digitized by Google

38.

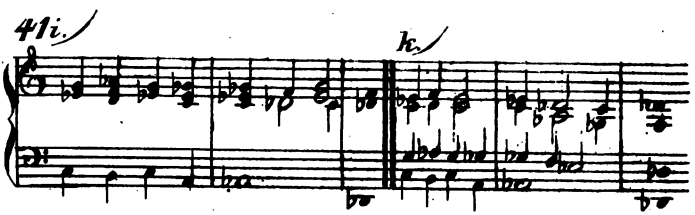
39.



40i.

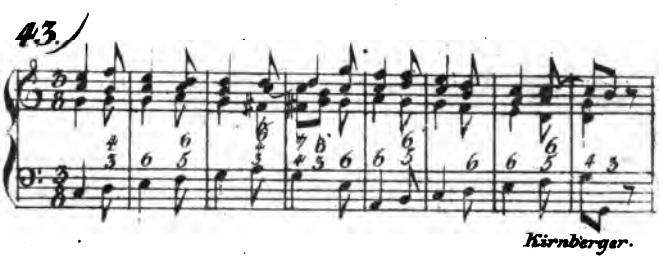


41i.



42.

43.



Digitized by Google

Digitized by Google

Diese Brauchbarkeit beruht nämlich eben auf dem Umstande, dass ihre Chiffern überall nur andeuten, welche Töne in den übrigen Stimmen vorkommen; also überall nur Noten, nicht aber zunächst die dabei statt findenden Grundharmonieen; und dass dabei die ganze Anordnung und Führung der übrigen Stimmen der Selbstthätigkeit des Lesers überlassen bleibt.

Wir nehmen deshalb ein mit Generalbasssignaturen versehenes Exempel vor, etwa Fig. 43, werfen daraus eine der oberen Stimmen weg, um sie dann nach Anleitung der Signaturen wieder zu ergänzen. 43.

---

und die Sexte, — im Quintsextaccorde die Terz, die Quinte, und die Sexte, u. s. w. zu behandeln habe; — grade als ob einer, der z. B. eine Theorie der Rechenkunst zu schreiben hätte, diese darin wollte bestehen lassen, dass er seinen Schülern erst vorträge, was mit denjenigen Zahlen zu beobachten sei, worin die Ziffer 1 vorkommt, u. s. w. — ! (S. Anm. z. § 99.) (§99, Anm.)

Fast noch unverständiger ist es, dass man sogenannte Generalbassschulen geschrieben hat, die da nur lehren sollen, einen Ziffernbass kunstgemäs abzuspielen, ohne grade der Theorie des reinen Satzes mächtig zu sein; — ein Kunststückchen, welches mir grade so vorkommt, als wenn man einen Schüler nur abrichten wollte, ein in lauter Abbreviaturen geschriebenes Buch zu lesen, ohne die Sprache zu verstehen, in welcher es geschrieben ist.

Nach diesen Bemerkungen wird es nun wohl deutlich sein, warum und in welchem Sinne ich solche Anleitungen an mehren Orten der Theorie leidige Generalbassschulen genannt. Ein solch an sich selber missverstandenes Unternehmen kann und wird, und hätt' es Apoll selber geschrieben, nie etwas Anderes sein und werden können, als ein ärmlich zusammengestoppeltes, ohne wirklichen inneren Zusammenhang willkürlich zusammengekleistertes Aggregat von Hausmittelchen, Recepten und Vorschriften, wie, in diesem oder jenem Falle, ein Ton behandelt werden müsse, welcher eben vom Basston an gezählt der 2te, 3te, 4te ist, — wie in diesem oder jenem Secundquartsextaccord u. s. w., die Terz, die Quarte, die None, die Secunde, u. s. w., oder der Basston selber, sich auflösen solle, u. s. w., — Vorschriften welche dann aber auch freilich wieder bald zutreffen, bald aber auch wieder nicht, wie wir im Verlauf unserer Theorie schon oft und übergenug gesehen.

Digitized by Google

Bald werfen wir mehre, endlich auch alle Oberstimmen weg, so dass uns nur die bezifferte Bassstimme allein übrig bleibt, aus welcher wir dann bald einen zwei-, bald drei-, vier-, oder mehrstimmigen Satz bilden.

Mehre Beispiele zu ähnlichen Uebungen anzuführen, umgehe ich, indem jede Generalbassstimme, welche Jeder sich leicht verschaffen kann, als Aufgabe dieser Art benutzt werden kann. Vorzüglich empfehlenswerth sind aber zu diesem Gebrauche solche Partituren guter Tonsetzer, deren Bassstimme generalbassmässig signirt ist, weil man, nachdem man einen solchen Zifferbass in Stimmen ausgeführt hat, diese Ausführung hernach mit der Stimmenführung in der Partitur vergleichen kann, welche letztere dann gewissermasen als belehrende Correction des Uebungsexempels dient. — Zu ähnlichem Gebrauche können die in Türk's Anleitung zum Generalbassspielen gegebenen Uebungsbeispiele dienen, so wie die in Kirnbergers Grundsätzen des Generalbasses, und viele andere ähnliche.

Bald wird man es auf diese Weise dahin bringen, eine signirte Bassstimme vor sich aufs Clavier zu legen und, vom Blatte weg, zwei-, drei-, oder mehrstimmig zu spielen, oder, wie man es nennt: — Generalbass zu spielen.

Am Ende kann man es auch wohl versuchen, die bezifferte Stimme, allenfalls um eine oder zwei Octaven höher versetzt, zur Mittel-, oder Oberstimme zu machen, so dass die durch die Signaturen angezeigten Töne den übrigen, bald höheren, bald tieferen Stimmen in den Mund gelegt werden. So kann man z. B.
44. die bezifferte Stimme Fig. 44 als Oberstimme in einen
46 vierstimmigen Satz wie Fig. 46 verflechten, welcher die Zusammenklänge enthält, welche durch jene Bezifferung angedeutet werden. — Eben so kann man
45, 46. Fig. 45 als Mittelstimme behandeln, wie bei Fig. 46, u. dergl.

Digitized by Google

D.) *Eine, oder mehre Stimmen, zu einer, oder mehren gegebenen, zu setzen, wenn die zu wählenden Harmonieen gar nicht eigens angedeutet sind.*

§ 576.

Endlich wollen wir die contrapunctischen Uebungen, bei welchen uns bis jetzt überall die zu setzenden Zusammenklänge auf eine oder die andere Art angedeutet gewesen, nun auch ganz ohne irgend eine Andeutung dieser Art versuchen. Wir nehmen aus irgend einem mehrstimmigen Satze, bei welchem die Harmonieen nirgend besonders angezeichnet sind, z. B. aus Fig. 49 oder 50, eine oder mehre Stimmen heraus, um sie dann, ohne solche Hilfe, wieder zu ergänzen. Ebendies können wir an mehren anderen Beispielen üben. 49, 50.

Auf diese Art bringen wir es dahin, zu einer einzigen, mit keiner besonderen Andeutung der zu wählenden Harmonieen versehenen Stimme, eine, oder mehre andere zu setzen: — und diese Art von Uebung ist nun die, mit welcher (wie wir oben § 559 erwähnten) unsere Tonsatzlehrer ihre contrapunctischen Uebungen, so wie überhaupt ihre Uebungen im reinen Satze, anfangen, und enden, bei welcher aber wir eben so wenig stehen bleiben wollen, als wir gleich damit anfangen mogten. (§ 559.)

Es versteht sich von selber, dass bei Uebungen dieser Art der Uebende die, zur gegebenen Stimme, zum *cantus firmus*, passenden Harmonieen und Harmonieenfolgen selber wählen und aufsuchen muss.

Dabei wird man natürlicherweise anfangs solche Harmonieen wählen, auf welche der *cantus firmus* zunächst hindeutet. — Nachgerade kann man aber auch das Gegentheil thun, und z. B. den *cantus firmus* Fig. 48*i* bald so contrapunctiren wie bei *k*, bald aber auch so wie bei 46, oder bei 47. 48. 46, 47.

Ja, man mag auch sogar versuchen, einen ganzen *cantus firmus* in einer ganz anderen Tonart zo setzen, als auf welche er hindeutet. So habe ich z. B. auf

Digitized by Google

Taf. 60 versucht, den sehr bestimmt auf *G*-dur deutenden Gesang Fig. *A*, ganz so wie er hier steht, in ein Tonstück aus *C*-dur zu verweben, Fig. *B*.

Ueberhaupt können als Uebungsexempel zum Contrapunctiren eines *cantus firmus*, die Beispiele in jeder ersten besten Generalbasslehre dienen.

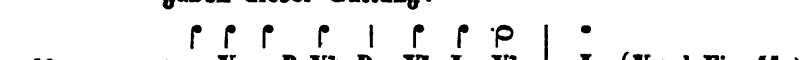
II.) *Eine gegebene Harmonieenfolge in Stimmen auszusetzen.*

§ 577.

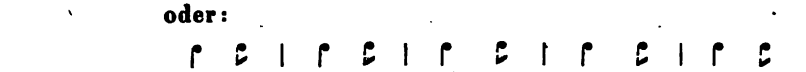
Wir hatten bisher überall entweder mehre, oder wenigstens Eine gegebene Stimme, zu welcher wir andere setzen. Versuchen wir es nun auch, eine allein gegebene Reihe von Harmonieen in Stimmen auszusetzen. Wir schreiben uns zu dem Ende z. B.

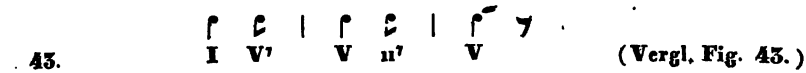
28. die unter Fig. 28 stehende Harmoniebezeichnung allein ab, fügen etwa, um anzuzeigen, wie lange jede derselben dauern soll, Notengestalten bei, etwa folgendermasen:

und versuchen dann, nach solcher gegebenen Harmonie, einen musicalischen Satz von 2, 3, 4, oder mehr Stimmen, bald allein aus harmonischen Tönen, bald auch mitunter aus harmoniefremden bestehend, zu bilden. — Nachstehend noch einige weitere Aufgaben dieser Gattung:



oder:





Digitized by Google

III.) *Einen musicalischen Satz, ohne irgend etwas Gegebenes, ganz zu erfinden.*

§ 578.

Die Vorübungen zu dieser Aufgabe sind durch das Bisherige ziemlich erschöpft, und wir werden uns nunmehr mit ziemlicher Sicherheit daran wagen dürfen, irgend einen musicalischen Satz ganz aus uns selber zu erfinden, — zu componiren.

Wollen wir auch hierin noch einige Stufenfolge beobachten, so kann dies ungefähr auf folgende Art geschehen. Wir erfinden zuerst blos Eine Stimme oder Melodie, und setzen dann zu dieser selbsterfundenen Stimme mehre andere, in der Art, wie im § 576 bemerkt. (§ 576.) Auf diese Art erhalten wir einen musicalischen Satz, an welchem Alles von unserer eigenen Erfindung ist.

Ein andermal erfinden wir blos eine Reihe von Harmonieenfolgen, und führen diese selbsterfundene Harmonieenreihe nach Anleitung des § 577 in Stimmen (§ 577.) aus. Wir haben dann ebenfalls den ganzen Satz nach und nach selbst erfunden.

Auf diesem Wege werden wir bald von selbst dahin kommen, die so eben noch gesondert behandelten Verrichtungen zu gleicher Zeit zu leisten, und somit einen grammatikalisch richtigen, einen reinen musicalischen Satz, mit Einem Zuge zu erfinden, und entweder aufs Papier niederzuschreiben, oder auf dem Instrumente zu spielen.

Diese Aufgabe war der bisherige Zweck dieser Theorie. Was darüber ist, die Lehre vom künstlicheren Satze, vom sogenannten doppelten Contrapuncte, von Nachahmungen, Canon, Fuge, gleichsam *Syntaxis ornata*, ist der Lehre vom blos reinen Satze, der Grammatik der Tonsetzkunst fremd. (§ X.)

Digitized by Google

Anhang.

Ueber antike Musik: insbesondere alte, griechische, oder Kirchentonarten.

§ 579.

Wir haben, in unserer ganzen vorstehenden Theorie, einen Gegenstand gänzlich unberührt gelassen, aus welchem in anderen Lehrbüchern des Tonsatzes gar grosses Wesen gemacht wird, ja mit welchem Manche sogar ihren Unterricht anzufangen und ihn darauf — zu begründen pflegen. Es ist dies die Lehre von den sogenannten griechischen, oder Kirchentonarten.

Ich vermag nicht, mich von der Richtigkeit dieser Verfahrensart zu überzeugen, halte vielmehr diesen Gegenstand für etwas der Theorie der Tonsetzkunst ganz Fremdes: und dass ich ihn hier noch nachträglich berühre, geschieht blos erzählend, um meine Leser nicht in Unbekanntschaft mit einem Gegenstande zu lassen, auf dessen Kenntnis, in den Augen Mancher, so grosser Werth gelegt wird.

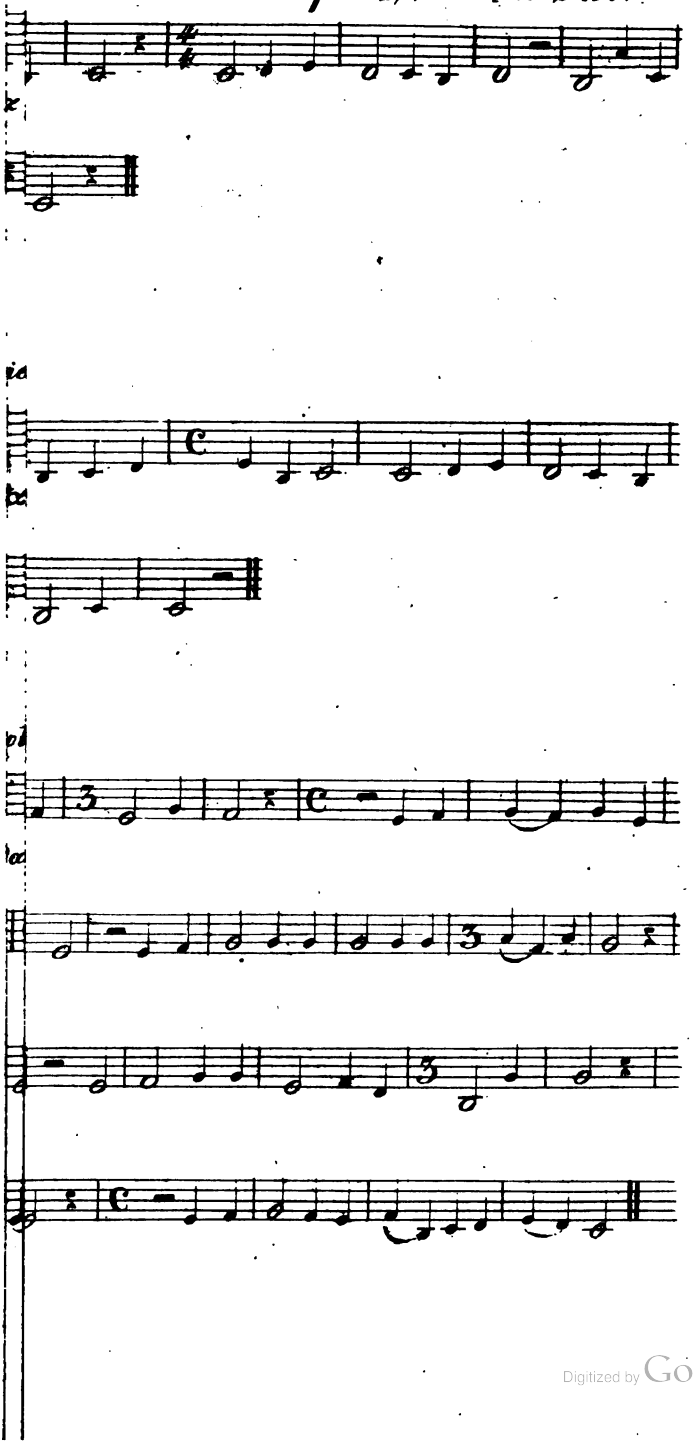
§ 580.

Wir haben bei unsern bisherigen Betrachtungen überall nur von zwei verschiedenen Tonarten gewusst: nämlich von harten, und weichen. — Eigentlich sind auch, wenigstens für unsere heutigen Ohren, nur diese zwei geniesbar. — Indessen versichern uns musicalische Alterthumsforscher, die Alten hätten, nicht wie wir blos zwei, sondern weit mehre, und ganz andere Tonarten gehabt, und in solchen Tonarten seien z. B.
61 64. die Figuren 61 bis 64 gesetzt. Man spiele oder singe sie vorläufig einmal durch und urtheile selbst.

Wenn es wahr ist, dass griechische Musik so geklungen, wie diese Probestücke klingen; — wenn es

Digitized by Google

Taf. 64, zum 4 Bd. S. 150.



Digitized by Google

Digitized by Google

wahr ist, dass in Griechenland solche, wenigstens für unsere heutigen Ohren grösstentheils höchst befremdlichen Tonstücke, als Producte schöner Kunst der Töne gegolten, — so muss, um das Wenigste zu sagen, der Tonsinn der Griechen ziemlich anders organisirt, und ihre Musik gleichsam etwas ganz Anderes gewesen sein, als die unsere ist.

In der That aber ist es erst noch eine sehr unausgemachte Frage, ob es auch recht wahr ist, dass die Musik der Vorzeit also geklungen.

Denn über wenige Gegenstände der Alterthumskunde herrscht so schwer-durchdringliches Dunkel, und so grosse Verschiedenheit der Ansichten und Behauptungen der Gelehrten, als über die Lehre von der Musik und insbesondere den Tonarten der Griechen, und Römer.

Die Ursache der Dunkelheit liegt in dem Umstande, dass der Geschichtforscher in diesem Fache sich, mehr als kaum in irgend einem anderen, gleichsam ganz ohne Spur, und von den Quellen verlassen findet. Indess plastische Werke der Alten noch jetzt leibhaftig vor unsern Augen stehen, klingt von ihren Tonwerken kein Ton mehr in unsere Ohren herüber. Einige dürftige Bruchstücke geschriebener griechischer Tonstücke, — nur todte Tonzeichen — sind Alles, was auf uns gekommen. Und selbst dieser dürftigen Bruchstücke sind nicht nur äusserst wenige, sondern, was das Schlimmste ist, sie sind für uns eigentlich unlesbar, und wir wissen nicht mit Zuverlässigkeit, wie sie geklungen; welches Letztere deutlich genug daraus zu entnehmen ist, dass die besagten Manuscripte von verschiedenen Tongelehrten nicht selten ganz verschieden dechiffrirt werden, — ja, dass solche dechiffrirte Tonstücke, wie z. B. die vorstehend erwähnten, jedenfalls so gar wunderlich klingen, dass man sich kaum der Vermuthung enthalten kann, die Ausleger, die da meinen, die in jenen alten Tonschriften aufgezeichneten Tonstücke hätten so wunderlich geklungen, wie sie hier in moderne Noten übersezt stehen, — mögten sich wohl gar im Dechiffriren der alten Tonschrift geirrt,

Digitized by Google

unrichtig dechiffrirt, und unrichtig in Noten übersetzt haben, so dass, wenn heute ein alter Grieche wieder auferstünde, er sich vielleicht ungemein darüber entsetzen würde, zu hören, was diese Herren als Proben von Musik seines so hochgebildeten Zeitalters ausbieten.

Könnte freilich ein solcher Wiedererstandener uns heute ein Paar Tonstücke seiner Zeit vorsingen oder vorspielen — ja dann wären wir wohl auf Einmal aus dem Traume. Wir hätten dann wenigstens Einmal mit eigenen Ohren gehört, so wie wir Werke alter bildender Kunst mit eigenen Augen täglich sehen. — So aber, wo wir nie, weder so unmittelbar, noch auch nur mittelbar, mit eigenen Sinnen vernommen, wie ein griechisches Musikstück geklungen — so, sage ich, ist unser Reden und Schreiben über diesen Gegenstand nicht viel besser, als Abhandlungen Taubgeborner über Töne, oder Blindgeborner über den Reiz der Farben.

Aber, nicht genug, dass kein Grieche wiedererstcht, um uns über das Wesen jener Kunst zu verständigen! Nein, man sollte sogar meinen, selbst die tausendjährigen Todten legen es ordentlich darauf an, den Schleier noch mehr zu verdichten. Denn auch die historischen Nachrichten, welche die alten Schriftsteller uns über die Musik ihres Zeitalters hinterlassen, sind fast durchgängig höchst unverständlich, oft ganz widersprechend, ja, auch wohl gar erweislich irrig, unwahr und naturwidrig, wo nicht gar gradezu lügenhaft, *) wie z. B. das, erst von Galiläi, so wie auch

*) Dieselbe Klage über die Dunkelheit und Unzuverlässigkeit dieses Gegenstandes, haben schon vor mir mehre andere Schriftsteller geführt, wie z. B. unter manchen Anderen auch folgende:

Fuxius, in Gradu ad Parnassum, Exercitii V. Lectione VII, De Modis, pag. 221. „*Ad Modorum materiem tractandam adiuti, perinde est, ac antiquum chaos in ordinem redigere. Tanta enim opinionum diversitas inter Auctores, cùm antiquos, tum recentiores reperitur, ut ferme quot capita tot sententiae fuisse videantur. Nec me tenet tanta admiratio Graecorum Auctorum: etenim extra controversiam est, Musicam illo-*

Digitized by Google

von Cladny (Akustik § 86, u. Leipz. Mus. Ztg. 1826 Nro. 40), entlarvte Mährchen von den Hämmern und

---

„rum principio pauperem admodum intervallis fuisse, teste Platone „in Timaeum. . . . . Postquam autem vix „umbra de Musica Graeca nobis amplius superest, „non satis mirari possum, existere etiamnum aliquos, qui hodiernae „Musicae nostrae Modis peregrina haec vocabula attribuere, et rem „ex se satis intricatam, vanis nominibus obscurare audeant.“ Zu teutsch: „Die Materie von den (alten) Tonarten abhandeln „wollen, heisst gleichsam ein altes Chaos in Ordnung bringen. „Denn es herrscht unter den älteren sowohl als neueren Schrift„stellern so grosse Verschiedenheit von Ansichten, dass man „sagen könnte, so viel Köpfe so viel Meinungen. Auch ich „bin nicht von so grosser Bewunderung der griechischen Auto„ren befangen; denn nach Plato *in Timaeum* ist es ja ausser „Zweifel, dass ihre Musik anfänglich sehr arm an Intervallen „war. . . . . Nachdem uns aber kaum noch ein Schatten „griechischer Musik übrig geblieben, kann ich mich nicht genug „wundern, dass es auch jetzt noch Leute giebt, die es wagen, „den Tonarten unserer heutigen Musik jene fremden Namen „beizulegen, und eine schon an sich genugsam dunkle Sache „durch leere Namen noch mehr zu verwirren.“

D. Antonio Eximeno, Dell' origine e delle regole della Musica, Roma 1774, P. 2, Lib. 1, Cap. 1, § 1, Pag. 321 *„Gli Europei sono tenuti a rispettare ne' Greci i Maestri delle „moderne arti, riti, e costumi; ma questo rispetto non deve im„pedire il tenerli per la nazione più menzognera che sia stata „mai al mondo, ed ambiziosa di farsi stimare più di quello „ch'era.“* D. h. „Die Europäer müssen in den Griechen die „Meister unserer Künste, Gebräuche und Sitten verehren; aber „diese Verehrung darf uns nicht hindern, sie für die lügen„hafteste Nation zu halten, welche je die Welt gesehen, und „welche jederzeit darauf ausging, für mehr zu gelten als „sie war.“ — und weiterhin, Pag. 339: *„Non pretendo per „questo che la Musica greca sia stata onnimamente come la „nostra, che per decidere questo punto, v'abbisognerebbe sentire „que'la, e paragonarla con questa.“* D. h. „Ich behaupte da„rum nicht, dass die griechische Musik gänzlich wie die unsere „gewesen; denn um hierüber zu entscheiden, wär es erfoder„lich, jene hören und mit dieser vergleichen zu können.“ — Und wieder Pag. 342: *„Vero è che da' testimonj degli Antichi „non si può chiaramente rilevare il significato delle parole, mas„simamente in materia di Musica, sulla quale nulla quasi si com„prende senza esempj, che mancano affatto sulla Musica greca.“* D. h. „Es ist wahr, dass aus den Zeugnissen der Alten die wahre „Bedeutung ihrer Worte nicht klar zu entnehmen ist, zumal im „Fache der Musik, worin man ohnehin ohne Beispiele fast Nichts „verstehen kann, welche letztere aber hier ganz und gar mangeln.“

Rousseau im *Diction. de Musique, art. Mode: „Les An„ciens diffèrent prodigieusement entr'eux sur les définitions, les*

Digitized by Google

Saiten des Pythagoras, welches Nicomachus Gerosenus, Jamblichius und Gaudantius, Macrobius und Boetius

---

„*divisions, et les noms de leurs Tons ou Modes. Obscurs sur* „*toutes les parties de leur Musique, ils sont presque inintelli-* „*gibles sur celles-ci.*" D. h. „Die Alten weichen in Ansehung „der Begriffbestimmungen, Eintheilungen und Namen ihrer „Töne und Tonarten erstaunlich von einander ab. Dunkel über „alle Theile ihrer Musik; sind sie über diese fast ganz unerklärbar."

Auf ähnliche Weise äussert sich G. Jones, in seiner Geschichte der Tonkunst, (welche mir in diesem Augenblicke nicht in der Ursprache, sondern nur nach v. Mosel's Uebersetzung zur Hand ist:) „Wie sehr muss der Kunstfreund es bedauern, „dass uns keine Spur von dem geblieben ist, was die Musik „der Alten wirklich gewesen, und dass alle Urkunden, die „über einen so anziehenden Gegenstand hätten Licht verbreiten „können, im reissenden Strome der Zeiten untergegangen sind! „Wir haben zwar Abhandlungen und Werke der Griechen über „die alte Musik, aber sie nützen uns nicht; denn selbst die „gelehrtesten Professoren der neueren Harmonieen vermögen „nicht, sie zu verstehen. Die langweiligen Spitzfindigkeiten der „ewigen Gewinde durch das Labyrinth eines zergliederten „Diapason; der besondere Charakter ihrer Tetrachorde, und „das undurchdringliche Dunkel, welches über der Kenntniss „ihrer Tonzeichen liegt, sind wesentliche Ursachen zur Betrübniss für das Gefühl des Tonkünstlers, wie für die Neugierde des Alterthumsforschers.

„Der gelehrte und berühmte Dr. Burney sagt in seiner „Einleitung zur Geschichte der Musik der Alten eben so un„befangen als wahr: „Was die Musik der Alten wirklich war, „ist jetzt nicht leicht zu bestimmen; . . . . . der Gegenstand „der alten Musik ist so dunkel, und die Schriftsteller, welche „davon handelten, sind in ihren Meinungen so uneins, dass ich „lieber alle Erörterung hierüber unterlasse; denn, die Wahr„heit zu sagen, das Studium der alten Musik ist gegenwärtig „mehr die Sache des Antiquars, als des Tonkünstlers geworden."

Auch Forkel's Aeusserungen, an mehren Orten seiner Geschichte der Musik, stimmen hiermit überein. So sagt er, z. B. unter Anderem im 1. Bande S. VIII und IX: „Wer daher je die „wahre Beschaffenheit der alten Musik ergründen will, darf „gewiss (so sonderbar diese Folgerung auch manchem meiner „Leser scheinen mag) nur selten den Nachrichten so folgen, „wie sie uns auch selbst von den glaubwürdigsten Geschicht„schreibern des Alterthums gegeben worden sind." . . . . . „Es „kann jemand ein sehr ehrlicher, redlicher und sogar gelehrter „Mann seyn, und dennoch in einzelnen Theilen der Wissen„schaften, oder in den Künsten so wenig wahre Kenntniss be„sitzen, dass er darin durchaus keinen Glauben verdient, und „im Stande ist, uns durch Nachrichten nicht weniger zu hinter„gehen, als wenn er der ehrliche und gelehrte Mann bey wei-

Digitized by Google

uns als historische Thatsache hinterbringen, — von dem Jüngling aus *Tauromenos*, welcher, durch den Klang

„tem nicht wäre, für welchen wir ihn um anderer Verdienste „willen zu halten verbunden sind. Was die Schwierigkeit, „unsere Begriffe von der Beschaffenheit der alten Musik aufs „Reine zu bringen, ausser der angeführten Unzuverlässigkeit „historischer Quellen, noch ungemein vergrössert, ist die gänz„liche Verschiedenheit der Intervallenverhältnisse in der neuern „und ältern Tonleiter, und die daher entstehende Unmöglich„keit, die ältere für unser, an ganz andere Tongrössen gewöhn„tes, Ohr versinnlichen zu können. Wäre uns aus dem Alter„thum eine Maschine der Art übrig geblieben, wie die Erfindung „des mechanischen Flötenspielers von *Vaucanson* ist, oder wie „einige unserer Spieluhren sind, so würden auch zugleich einige „Melodieen auf uns gekommen seyn. Wir würden die Beschaf„fenheit der alten Musik, die Intervallengrössen ihrer Ton„leitern, ihren Taht u. s. f. aus einem einzigen auf diese Art „gleichsam lebendig erhaltenen Tonstücke besser begreifen „können, als aus tausend Beschreibungen, und selbst aus den „wenigen Melodieen, von welchen am Ende doch nur die leb„losen Zeichen auf uns gekommen sind. Allein die Alten hatten „entweder solche Erfindungen noch nicht gemacht, oder sie „sind verloren gegangen, und wir sind nun mit dem wahren „Ton der alten Musik nicht besser daran, als mit der wahren „Aussprache der alten ausgestorbenen Sprachen."

Es wäre leicht, noch eine grosse Menge anderer Schriftsteller anzuführen, welche sämmtlich in dieselbe Klage einstimmen. Ich habe vorstehend nur aus dem mir eben zunächst zur Hand stehenden abgeschrieben, indess die übrigen, fast ohne Ausnahme dasselbe Klagelied eben so stark und, meines Erinnerns, grösstentheils noch viel stärker, erheben.

Mismuthig über all diese Schwierigkeiten, und über den Mangel an festem Boden zu Begründung bündiger Fortschreitungen, wollen daher Manche diesen wichtigen Zweig der Ton- und Alterthumskunde gleichsam ein für allemal aufgeben. — Fast mögte man ihnen darin Beifall geben; denn bei der so geringen Anzahl, bei der Armuth und Unzuverlässigkeit der Spuren, welche uns als Basis und Stützpunct der Forschung dienen könnten, kann die Hoffnung, irgend befriedigende Ergebnisse auf diesem Felde zu ernten, nur sehr gering sein. — Allein dessen ungeachtet mögte doch nicht alle Hoffnung aufzugeben sein. Ist es uns ja doch bekanntlich gelungen, den genuinen Klang einiger griechischen Sprachlaute aus dem Blöcken der Schaafe, dem Bellen der Hunde u. dgl. abzunehmen: warum sollten wir nicht hoffen dürfen, auch darüber vielleicht noch Aufschlüsse zu entdecken, wie eine griechische Musik einst geklungen haben möge, und ob es denn wirklich wahr sei, dass bei den Griechen solche Dinge wie die in den Figuren 61-64 dargestellten, Musik geheissen? — ob ihre Tonarten und Tonleitern also beschaffen gewesen, dass s o l c h e Gesänge daraus hervorgegangen? — oder ob 61-64.

Digitized by Google

einer phrygischen Flötenmelodie in Wuth versetzt, eben das Haus seines Nebenbuhlers in Brand stecken wollte,

---

sie nicht vielleicht gar dieselben Tonleitern und Tonarten gehabt, wie sie dem Gehörsinne von uns heutigen Menschen entsprechen.

Sollen wir aber hoffen dürfen, über diese Zweifel einst noch Licht aufgehen zu sehen, so müssten freilich die Forschungen in mehrfacher Hinsicht auf andere Weise angegriffen werden, als bisher geschehen.

Vor Allem müssten die Forschlustigen sich mehr aufs Studium der Quelle, der urkundlichen Ueberreste alter Tonkunst selber, verlegen, statt, wie bisher meist der Fall war, immer Einer sich auf die Autorität des Anderen zu verlassen, und durch die, gewöhnlich nicht mit Unbefangenheit, und nicht selten auch selbst ohne Sachkenntnis geschliffene Brille Anderer zu sehen. — Denn wie gefährlich es vorzüglich in diesem Facke ist, auf die Autorität unserer Schriftsteller zu bauen, erhellet nicht allein daraus, dass diese selbst unter sich nichts weniger als übereinstimmend sind, und der Eine ein und dasselbe griechische Musikstück ganz anders versteht, singt und in Noten übersetzt,
61, 63, 64. als der Andere, wie z. B. gleich die Vergleichung von Fig. 61*i*, 63*i*, 64*i* mit *k* beweiset — sondern insbesondere auch daraus, dass die Autoren, welche über Musik, und insbesondere über die fremden Tonarten und Scalen schreiben, in der Regel entweder nur Musiker ohne eigentliche gelehrte Bildung — oder aber Gelehrte mit geringer Musikkenntnis, — wo nicht gar wirkliche Nichtmusiker, sind. Denn es ist ja z. B. nichts Neues, dass W. Jones, wie er uns, recht naiv, selbst erzählt, nachdem er sich erst lange mit einer gelehrten Vergleichung der Tonart und Tonleiter eines indischen Liedes mit unseren Tonleitern und Tonarten beschäftigt, sich endlich bei einem Musiker Raths erholte, und erst von diesem erfuhr, dass die Scale besagten Liedes ja gar nichts Besonderes war, sondern grade wie die unsere —! — (Die Stelle wird noch in der gegenwärtigen Anmerkung selbst, weiter unten, buchstäblich abgedruckt vorkommen.) Also ein Gelehrter, der nicht einmal unsere Tonleiter kennt, sondern erst einen Musiker darum fragen muss, ob ein Lied welches er hört, in dieser Tonleiter liege oder nicht — ein solcher Gelehrter beschäftigt sich mit Vergleichung dieser Tonleiter mit der Indischen, und lässt seine Betrachtungen über Musik drucken — und andere eben so Gelehrte berufen sich auf ihn, und schreiben wieder andere gelehrte Abhandlungen! — Da vertraue mir nun einer noch auf die Brille der Gelehrten! —

Je unumgänglich nöthiger es hiernach erscheint, bei Forschungen über antike Musik, aus den Quellen zu schöpfen, mit eigenen Augen zu sehen, und den eignen Verstand zu brauchen, desto übler ist es, dass diese Quellen dem Forscher so wenig zugänglich sind. — Denn wo findet er die alten Manuscripte griechischer Notenschrift? wo die alten Schriftsteller, welche über die Musik ihrer Zeit Nachrichten enthalten? wo die Ueberbleibsel und Abbildungen uralter Musikinstrumente u. dgl.: Wo findet er die

Digitized by Google

wovon ihn aber Pythagoras leicht durch ein musicalisches Kunststückchen abhielt, indem er dem Flöten-

---

Alles? und namentlich wo findet er es Alles beisammen, um es, nach zusammenhängender Uebersicht, bequem durchforschen, vergleichen und allseitig betrachten zu können? —

Es ist augenfällig, wie sehr durch diesen Umstand die Schwierigkeit der Forschung sich erhöht, und die Hoffnung eines jemal befriedigenden Erfolges sich mindert. Wenigstens muss man, soll Letztere jemal in Erfüllung gehen, damit anfangen, uns die Urkunden selbst vorzuzeigen. Unsere Schriftsteller müssten uns daher, statt, wie bisher höchst unzweckmässig geschehen, die griechische Musik in moderne Noten, nach ihrer Idee gleichlautend, übersetzt, vielmehr treue Nachzeichnungen, (*copies figuratives* oder facsimiles) der alten Manuscripte selbst geben, so wie auch der Stellen in den Schriften der Alten, welche von Musik, sei es *ex professo*, sei es beiläufig, sprechen, mit sorgfältiger Erwähnung etwaiger Varianten; treue Copieen alter Abbildungen; und dies alles mit umständlich erläuternden Beschreibungen, mit bestimmter Angabe des Ortes, woselbst die Originale zu den gelieferten Abdrücken, Abbildungen und Nachbildungen sich befinden, u. s. w. Nur auf diese Weise, indem man uns die Materiale der Forschung vor Augen legte — nur allein auf diesem Wege wäre Hoffnung, am Ende doch noch Licht über einen Gegenstand zu erhalten, von dem wir Alle, sollen wir's recht gestehen, bis jetzo noch gar Nichts wissen, wie sehr wir uns auch gewöhnlich bemühen, überall wenigstens einige Gelahrtheit *in puncto* der Tonarten der Alten an Tag zu legen, und uns zu gebehrden als wären wir völlig in den Geist der alten unaussprechlichen Musik der Priester von On eingedrungen, und hätten die schöne Asnath, Josephs des Keuschen Gemahlin, als Mumie singen gehört. (S. Fink's vortreffliche Schrift: *Erste Wanderung der ältesten Tonkunst als Vorgeschichte der Musik*, ein Werk welches, ohne Vorgänger in seiner Art, zu allererst die Uranfänge der Kunst mit zugleich philosophischem und musicalischem Forscherblicke aus geschichtlosem Gesichtspuncte erfolgereich entwickelt. Vergl. *Cäcilia* XIV. Bd.)

Ich darf übrigens meinen Lesern nicht verschweigen, dass es doch wenigstens Einen Schriftsteller giebt, welcher, der Unzuverlässigkeit unseres bisjetzigen Wissens im Fache der antiken Musik zum Trotze, keinen Anstand nimmt, über die Musik der Griechen mit grosser Zuversicht ein förmliches, ausführliches System zu schreiben. Es ist dies ein Hr. Baron von Drieberg, Verfasser einer lesenswerthen Abhandlung, betitelt: Die practische Musik der Griechen, welcher, namentlich Seite 101-104, mich ausnehmend hart darüber mitgenommen hat, dass ich den Unglauben der erwähnten vielen Schriftsteller zu theilen, und dies Bekenntuis auch in meinem Vorworte zu Dr. Stöpels Geschichte der modernen Musik auszusprechen gewagt. Um meine Leser nicht meine und aller vor-

Digitized by Google

spieler zurief, nur geschwinde spondäisch zu flöten, welches spondäische Blasen den Mordbrenner alsbald

---

genannten Tonlehrer Ansicht allein, sondern auch die Gründe und Beweise für den entgegengesetzten Glauben kennen zu lehren, lasse ich die betreffende Stelle der, von Herrn von Drieberg, ich weiss nicht warum nun grade gegen mich gerichteten Demonstration, nachstehend wörtlich abdrucken.

„Durch die Kenntniss der Grundsätze und Regeln einer Kunst", heisst es am angef. O. „können wir uns einen Begriff von der „Ausübung derselben machen. Wie also die griechische Musik „geklungen hat, ist zu ergründen, der Geist aber, welcher sie „beseelte, lässt sich nur ahnen. Herr Weber bestreitet jedoch „auch das erstere, und zwar — wie wir eben gelesen haben — „weil es keine haltende Note von tausendjähriger Dauer gebe, „die immer noch fortklinge, und an welcher wir mit eigenen „Ohren abnehmen könnten, wie etwa eine griechische — Darm- „saite geklungen habe. Dies scheint freilich etwas Unerreich- „bares, allein Herr Weber nimmt sich der Sache an, und „theilt uns weiterhin ein Recept mit, wie man die griechische „Musik studiren müsse, um jenes Jahrtausend-Problem zu lösen. „Dass wir aber den „*in Puncto* der alten Musik so gelahrten „Herrn Weber keinesweges missverstanden haben, beweisen „seine Gleichnisse von den Taubgebornen, vom Schöps als „griechischen Sprachmeister u. d. m. Eine Widerlegung ist „also überflüssig. — Schon dass Herr Weber die Möglichkeit „annimmt, die Musik der Griechen könne etwas ganz Anderes als „die der Neuern gewesen sein, ist nicht folgerecht. Denn es „wird doch zugeben, dass sowohl die Harmonie d. h. alle Be- „ziehungen der Klänge im Raum, wie auch der Rhythmus „d. h. alle Beziehungen der Klänge in der Zeit, auf unab- „änderlichen Naturgesetzen beruhen, und dass dies von den „Griechen erkannt wurde. Da nun die Vereinigung von Har- „monie und Rhythmus Musik ist, so kann ja unmöglich die „Musik der Griechen etwas ganz Anderes als die der Neuern „gewesen sein. Doch am Ende läuguet Herr Weber wohl gar „das Dasein von unabänderlichen Naturgesetzen in der Musik „und meint vielleicht es gründe sich alles nur auf willkürliche „Uebereinkunft, wie etwa die Regeln des Ballspiels. Wenn „das ist, müssen wir ihn zu belehren suchen. Der berühmte „William Jones sagt: „„Nachdem ich mich lange umsonst be- „„müht hatte, den Unterschied der Indischen Scala von der „„Unsrigen aufzufinden, so ersuchte ich einen deutschen Ton- „„künstler von vieler Fähigkeit, einen indischen Lautenspieler, „„der ein aufnotirtes Volkslied auf die Liebe Crisna's und Ra- „„ha's spielte, mit der Violine zu begleiten. Der deutsche Ver- „„tuos versicherte mich, dass die Scala völlig die unsrige sei. „„Auch erfuhr ich späterhin durch Herrn Shore, dass, wenn „„man einem indischen Sänger den Clavierton angiebt, und er „„sich in denselben versetzt, die indische aufsteigende Tonreihe „„von sieben Noten eine Grösse oder Major-Terz wie die

Digitized by Google

dermasen bekehrte, dass er ohne Weiteres reuig nach Hause schlich; — oder von den Musikaufführungen im Salomonischen Tempel durch ein Hofkapellpersonal von mehr nicht als viermalhundert und achtzig tausend

---

„„unsrige habe.“ Wunderbar! man hat also in Indien und in „Darmstadt dieselbe Klangleiter, und doch ist hier an keine „Uebereinkunft zu denken. Wäre Jones mehr Musiker gewesen, „so würde er ohne Zweifel der Ursache nachgespürt haben. „Die Ursache aber ist die Symphonie der Klänge. Denn, „indem die Symphonie nicht allein die Lage der sieben dyna„mischen Klänge des Grundsystems, sondern auch die Lage der „fünf chromatischen Klänge, auf das genaueste bestimmt wird, „die Griechen aber ihre Instrumente ebenfalls durch die Sym„phonie, wie die Indier und Darmstädter, stimmten; so folgt „daraus nothwendig, dass die Klangräume, Systeme und Ton„arten der Griechen im diatonischen Geschlecht, von denen der „Neuern nicht verschieden gewesen sein können. Die Behaup„tung des Herrn Weber, dass wir gar nichts von der griechi„schen Musik wissen, würde also selbst dann noch unwahr sein, „wenn sich auch keine Nachrichten darüber erhalten hätten; sie „ist folglich um so grundloser, da wir noch gegen zwanzig „musikalische Werke alter Schriftsteller besitzen. Wenn aber „Hr. Weber in seinem Vorwort auch behauptet, alles“ (Erlauben Sie: das habe ich nie gesagt. G. W.) „was jene Schrift„steller über ihre Musik sagten, sei unverständlich, wider„sprechend, irrig, unwahr, naturwidrig und lügenhaft: so „wollen wir das so lange unberücksichtigt lassen, bis er uns „versichern wird, einen einzigen davon gelesen zu haben.“ — „Der Ausdruck Symphonie wird von den Griechen auf zweier„lei Art gebraucht; erstlich verstehen sie darunter die ganz „vollendete Vermischung zweier Klänge von verschiedener „Höhe; dann nennen sie auch das Intervall, dessen Klänge „sich so vermischen, eine Symphonie, die Klänge selbst aber „heissen alsdann symphonische Klänge. Eine ganz vollendete „Vermischung aber ist diejenige, wenn zwei verschiedene „Gegenstände sich so mit einander vereinigen, dass keiner „vor dem andern voraus bemerkbar ist, und also das Ge„mischte dem Sinn wie ein Einfaches erscheint. Es giebt „daher nicht blos eine Symphonie der Klänge, sondern auch „eine Symphonie der Farben, eine Symphonie der Ge„schmäcke“ . . . . . ! — Und so geht es fort, — und gegen mich zum Theil noch viel ärger. Dicht nebendran wird, (S. 95 und 96,) die Ouverture zu *Don Juan* der niedrigsten Gattung von Schnurrantenmusik bei Bauernhochzeiten gleichgestellt und eine „unerhörte Kakophonie“ genannt, (vergl. § 465,) und Seite 94 auf ähnliche Weise mit Sebastian Bach umgesprungen. — Ei nun! solche Freuden kann man solchen Herren ja gerne gönnen. (§ 465.)

Digitized by Google

Musikern, worunter allein zwanzig tausend Trompeter — — — u. dgl. m. *).

So wie von allen diesen Sachen kein vernünftiger Mensch etwas glauben kann, eben so werde ich es auch unseren Alterthumsforschern nie glauben können, die griechische Musik sei etwas, demjenigen, was die
61-64. heutigen Entzifferer jener Hymnen uns unter Fig. 61 bis 64 zum Besten geben, Aehnliches, und also etwas von dem, was wir heute unter Musik verstehen, so ganz Verschiedenes, ein Geklöhne ohne allen melodischen Sinn, und (wie eben diese Beispiele,) sogar ohne irgend eine rhythmische Symmetrie gewesen; und grade der Umstand, dass die Alterthumsforscher uns diese Hymnen nicht anders, als so, zu entziffern vermögen, scheint doch ein evidenter Beweis, dass sie sie ganz unrecht entziffern, und es ihnen also noch gar nicht gelungen ist, die griechische Tonschrift zu verstehen.

Bei dieser Lage der Sache, in deren Folge unsere Schriftsteller und Kunstgelehrten in ihren Ansichten und Darstellungen der griechischen Tonarten in so hohem Grade von einander abweichen, und über die Sache selbst noch nichts weniger als einig sind, will ich, statt mir die Miene zu geben, mehr zu wissen, als ich und andere wirklich wissen, lieber offen darauf verzichten, meinen Lesern mit Bestimmtheit zu sagen, wie die Musik, und insbesondere die Tonarten der Alten beschaffen gewesen, und wie sie in der That,

---

*) Dass den Lügen der Schriftsteller des Alterthumes auch selbst unsere Neuesten brüderlich die Hand bieten, zeigt auch eine in Nr. 43 der Berliner Mus. Ztg. v. 1824 ganz ernstlich als authentisch historisch ausgebotene Urkunde, welche höchst wichtige und gradezu entscheidende Aufschlüsse über den antiquarischen Gegenstand enthielt, späteren Aeusserungen zufolge aber eine — spasshafte Erfindung war. — (*Cäcilia* II. Bd. S. 156.) Uebrigens vergl. F. A. Wolf, Darstellung der Alterthumswissensch. Museum der Alt. Bd. 1, S. 65; — Serapionsbrüder, II., 371. — E. T. A. Hofmanns Leben, I., S. 281; — *Cäcilia*, Bd. II, S. 113; IV, 213; V, 279.

Digitized by Google

und ob sie wesentlich anders als die unsere geklungen; sondern mich darauf beschränken, ihnen die Vorstellung, welche unsere heutigen Tonkunstgelehrten sich gewöhnlich von den griechischen Tonarten machen, so treu, und so verständlich wie möglich, vorzutragen: eine Aufgabe, welche schon für sich allein nicht unter die leichten gehört, indem sich dieser Gegenstand in unseren Theorieen in ausnehmend gelehrte Dunkelheit und dunkle Gelehrtheit gehüllt findet.

§ 581.

Die Tongelehrten sagen uns, wiewohl mit unvergleichlich mehr gelehrter Unverständlichkeit, als ich hier wiederzugeben vermag, Folgendes:

Die Nationen, welche Jahrtausende vor uns gelebt, hätten, nicht wie wir blos harte und weiche Tonart, sondern sechs, oder gewissermasen zwölf, wo nicht gar noch mehre, wesentlich verschiedene Tonarten oder Tonleitern gehabt. Diese, ursprünglich von den Egyptern und Israeliten herstammend, dann in Griechenland eingeführt, hätten hier, je nach den Provinzen wo die eine oder andere derselben vorzüglich üblich geworden, die Namen Dorische Tonart, Phrygische, Lydische Tonart, u. s. w. erhalten. Von den Griechen seien sie auf die Römer gekommen, und von dort in die ältesten christlichen Kirchengesänge übergegangen, welche ursprünglich alle in diesen Tonarten gesetzt gewesen. In eben diesen altchristlichen Liederweisen finden sie denn auch wirklich deutliche Spuren der Vortrefflichkeit jener alten Tonarten, und eine Erhabenheit, eine Kraft und Würde, welche in unseren heutigen leidigen Dur- und Molltonarten durchaus unerreichbar sei, u. s. w. Die Figuren 49 bis 54 enthalten einige als vorzüglich ächt anerkannte Melodieen dieser letzteren Gattung. 49-54.

§ 582.

Die verschiedenen griechischen Tonarten oder Leitern waren nun, so wird gelehrt, Folgende:

1.) Eine, welche wie unsere harte Tonleiter klang, worin also die grossen, und kleinen Stufen eben so vertheilt waren, wie in unseren Durtonleitern. Z. B.

Digitized by Google

c d e f g a h c̄ u. s. w.

oder

d e fis g a h c̄is d̄ u. s. w.

und in dieser Tonart war also, grade wie in unserer heutigen Durtonleiter, der Stufenschritt

vom ersten zum zweiten Tone gross,
— 2ten — 3ten — gross,
— 3 — — 4 — — klein,
— 4 — — 5 — — gross,
— 5 — — 6 — — gross,
— 6 — — 7 — — gross,
— 7 — — 8 — — klein.

Dieses hiess die Jonische Tonart, *modus jonius.*

2.) Eine andere Tonart hiess die Dorische, *modus dorius*: in dieser war die Stufe

vom ersten zum zweiten Tone gross,
— 2ten — 3ten — klein,
— 3 — — 4 — — gross,
— 4 — — 5 — — gross,
— 5 — — 6 — — gross,
— 6 — — 7 — — klein,
— 7 — — 8 — — gross,

etwa wie

d e f g a h c̄ d̄, u. s. w.

oder

e fis g a h c̄is d̄ ē, u. s. w.

Die Dorische Tonleiter war demnach von der ersten Stufe bis zur fünften wie eine Molltonleiter, von da an aber anders: nämlich die Stufe vom fünften zum 6ten Tone gross, vom 6. zum 7ten klein, vom 7. zum 8ten gross; — oder, kürzer ausgedrückt: sie war eine Tonreihe wie eine Durtonleiter, wenn man diese von der zweiten Leiterstufe anfängt.

3.) Wieder eine andere Tonart, die Phrygische, *modus phrygius* genannt, sah folgendermasen aus:

e f g a h c̄ d̄ ē.

klein, gross, gross, gross, klein, gross, gross.

Digitized by Google

oder

c des es f g as b c ....

u. s. w., also wie unsere Durtonleiter, wenn man sie von der dritten Leiterstufe anfienge.

4.) Die Lydische Tonart, *modus lydius*, war wie unsere Durtonleiter von der vierten Stufe angefangen, z. B.

f g a h c̄ d̄ ē f̄ .....

oder:

c d e fis g a h c̄ .....

u. s. w. —

5.) Die Mixolydische, *modus mixolydius*, war wie unsere Durtonleiter, wenn man sie von der fünften Stufe anfienge, z. B.

g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ .....

oder

c d e f g a b c̄ .....

u. s. w. —

6.) Die Aeolische oder Aiolische, *modus aeolius*, wie z. B.

a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā .....

oder

c d es f g as b c̄ .....

u. s. w. — und

7.) Nach Vogler, die Mixophrygische, *modus mixophrygius*, wie

h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ .....

oder

c des es f ges as b c̄ .....

u. s. w.

Um nun zu erkennen, aus welcher Tonart eine griechische Weise geht, muss man wissen, dass allemal die letzte Note der Melodie als Tonica, als erste Stufe, angesehen wird. Je nachdem daher die sämmtlichen in einer Weise vorkommenden Töne, wenn man sich dieselben in eine Reihe gestellt vorstellt, eine Tonreihe bilden, worin die grossen und kleinen Stufen so vertheilt sind, wie in der jonischen, oder wie in der dorischen Tonart, u. s. w., so sagt man, die

Digitized by Google

Weise geht aus der jonischen, aus der dorischen Ton
51. art, u. s. w. — Z. B. die Weise Fig. 51 endet mit dem Tone d; dieser ist also, auf Griechisch, als Tonica derselben anzusehen. — Nun darf man nur zusehen, welche Art von Tonreihe die übrigen in dieser Weise vorkommenden Töne gegen den Ton d bilden? Stellt man zu dem Ende die darin vorkommenden Töne in eine Reihe, und betrachtet den Ton d als ersten Ton, so kommt eine Tonreihe heraus wie die *C*-Durtonleiter von der zweiten Leiterstufe angefangen; und man erkennt daran, dass diese Weise **dorisch** ist. — Auf
52. gleiche Art findet man die Weise Fig. 52 **phrygisch**; denn wenn man die Töne, aus denen sie besteht, in eine Reihe stellt, und von e, als dem Tone mit welchem sie schliesst, zu zählen anfängt, so zeigt sich eine Tonreihe wie eine in *C*-dur, vom dritten Tone e
53. angefangen. — Fig. 53 ist wie in *C* vom Ton f ange-
54. fangen, also **lydisch**, — und Fig. 54 wie in *D*-dur von a angefangen, (oder, was dasselbe ist, wie in *C*-dur von g angefangen,) also **mixolydisch** (nur transponirt); — und auf nämliche Art wird man eine **aeolische**, eine **mixophrygische**, und eine **jonische** Weise erkennen.

Dabei ist aber auch noch weiter zu unterscheiden, ob die Töne, aus welchen die Weise besteht, mehr im Umfange vom Haupttone bis zu dessen Octave liegen, — oder mehr vom fünften Tone bis zu dessen Octave. Im ersten Falle nennt man die Weise **authentisch**; im anderen aber **plagalisch**, und es wird dem Namen der Tonart der Beisatz ὑπό- (*Hypo-*) ange-
51. hängt. Z. B. die Töne der obigen Fig. 51, worin der Ton d Hauptton ist, liegen, wenn auch nicht alle, doch bei weitem grösstentheils, zwischen $\bar{d}$ und $\bar{\bar{d}}$, also zwischen dem Hauptton und seiner Octave; die Weise ist also **authentisch-dorisch**. — Eben so ist der
52. phrygische Gesang Fig. 52 **authentisch**, weil er
53. sich hauptsächlich zwischen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ aufhält. — Hingegen die Weise Fig. 53, deren Hauptton f ist, besteht aus Tönen welche alle, nicht zwischen $\bar{f}$ und $\bar{\bar{f}}$, sondern zwischen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ liegen; sie ist demnach **plagalisch-lydisch**, oder **hypolydisch**. — Eben so ist
54. Fig. 54 **plagalisch-mixolydisch**, oder **hypomixolydisch**. — Und auf gleiche Art wird man finden, was

Digitized by Google

eine hypojonische, — eine hypodorische, — hypophrygische, — hypoaeolische, — oder eine hypomixophrygische Weise ist.

Ferner, wenn die Töne, aus denen der Gesang besteht, im Umfange von der Unterquinte der tonischen Note bis zur Oberquarte liegen, so erhält die Tonart den Beisatz ὑπερ (*Hyper-*, Ober-) daher die hyperdorische, die hyperaeolische Tonart, u. s. w.

§ 583.

So waren, wenigstens nach dem Zeugnisse des grössten Theiles unserer Schriftsteller, die sogenannten griechischen Tonarten beschaffen; wiewohl einige andere Schriftsteller sie auch wieder ganz anders beschreiben. Man sehe Forkel's Geschichte der Musik, I. Bd. § 99 - 177. So wird z. B. die jonische Tonart auch jastische Tonart, *modus jastius* genannt, — die hypomixolydische auch hyperjastisch, *modus hyperjastius*, — die hypoaeolische auch hyperdorisch, *modus hyperdorius*, u. s. w.; — wie denn überhaupt über alle näheren Begrenzungen dieser Gattungen augenscheinlich noch gar Vieles schwankend und unbestimmt bleibt.

§ 584.

Das Erste, was bei der obigen Beschreibung der griechischen sogenannten Tonarten und Tonleitern, wohl Jedem schon aufgefallen, ist wohl, dass dieselben im Grunde ganz und gar Das nicht sind, was wir heut zu Tage Tonart und Tonleiter nennen. — Eine Tonart besteht in der Zusammengehörigkeit einer gewissen Anzahl von Harmonieen welche sich insgesammt auf eine Hauptharmonie beziehen, um welche sie sich, als um ihren Mittelpunct, wie Glieder Einer Familie um das Haupt derselben, drehen; und Tonleiter nennen wir die Gesammtheit der Töne aus welchen die, zur Familie einer tonischen Harmonie gehörenden, einer Tonart eigenen, Harmonieen bestehen; — eine griechische Tonleiter aber sind die Töne, welche in einer Weise vorkommen; — jene ist das Resultat der Analyse der Grundharmonieen; — diese der Melodie.

Digitized by Google

§ 585.

Was aber den vielgerühmten **erstaunlichen** und **unerreichbaren Werth und Vorzug** dieser **Tonarten**, vor unseren Dur-, und Molltonarten angeht, so klingen, wenn wir unsere Ohren fragen, solche Tonstücke wie die bisher angeführten, nun freilich etwas wunderlich, und es ist in der That kaum zu stark ausgedrückt, wenn der oben erwähnte *Eximeno*, pag. 337, von den angeführten Proben griechischer Hymnen ausruft: „*le canzoni de' Selvaggj di Canadà hanno la modula-*„*zione più vaga di quei Inni.*" („Die Gesänge der „Kanadischen Wilden haben lieblichere Modulation „als diese Hymnen.") — Und **wenn** die Gesänge der Griechen wirklich **so** klangen, wie unsere Gelehrten sie uns hier geben, so mögte ein Ungelehrter, der es nicht besser gelernt hat, sie dann leicht nicht anders zu erklären wissen, als eben für Erzeugnisse eines Zeitalters, wo die Tonkunst noch in der Wiege lag, und ihre ersten rohesten Versuche wagte, welche denn auch nur ein, musicalisch noch ganz ungebildetes, Volk (ein Volk, bei welchem z. B. die Musikdirectoren ihre Füsse mit eisernen Sohlen bewaffneten, um nur den Tact laut genug stampfen zu können, und dazu noch beide Hände mit Austerschalen oder hohlen Becken, um sie nach dem Tacte schallend zusammenzuklappen, — bei welchem die Trompetenvirtuosen sich sehr gewöhnlich vor Anstrengung die Wangen zerrissen oder Blutgefässe zersprengten, und Flötenbläser sich an einem Solo wirklich zu Tode bliesen, u. dgl. —) vielleicht befriedigen, vergnügen, und, bei seiner nationellen Reizbarkeit und Beweglichkeit, wohl gar begeistern konnten. Denn wer weiss, welchen Eindruck auch auf uns selbst die roheste Musik machen würde, wären wir noch nichts Besseres gewohnt.

Dagegen versichern uns aber hoch- und tiefgelehrte musicalische Alterthümler, und zum Theil auch gelehrte und treffliche Tonsetzer unserer Zeit: wenn unsere Ohren die Vortrefflichkeit solcher Weisen nicht zu fassen vermögten, so liege die Ursache davon einzig in der Verwöhnung und Verderbtheit unsers Gehöres durch unsere elenden modernen Dur- und Mollton-

Digitized by Google

arten. Die Griechen, so wie überhaupt die lieben Alten, seien ja doch ganz andere Leute gewesen, als wir Jungen, und was jene ehemal begeistert habe, müsse doch wohl nothwendig ganz ausnehmend vortrefflich sein, und sei eben nur höchstens gar zu sublim für unsere profanen Ohren.

Ich will es nur bekennen, dass ich zu den Ungelehrten und Ungelehrigen gehöre, welche den blinden Glauben an die Herrlichkeit und Vorzüglichkeit solcher Musik, vor Allem, was heut zu Tage wir Musik nennen, noch nicht haben erlernen können. Uebrigens gedenke ich über diesen Gegenstand hier keine Controverse zu schreiben; um so weniger, da Forkel (a. a. O. und besonders § 174, flgg.) diesen Gegenstand so durch Beispiele beleuchtet hat, dass kaum mehr viel Weiteres zu sagen übrig bleibt. — Nur mit Wenigem wollen wir die Wahrheit, welche Forkel von der historischen Seite beurkundet, hier auch von der artistischen noch etwas näher, unbefangen betrachten, — wollen uns keinen Zwang anthun, und nicht unser Gehör gefangen nehmen unter den Gehorsam des Glaubens, um Tonstücke, wie die oben angeführten Hymnen und Kirchengesänge, unseren Ohren zum Trotze, geniesbar, ja, herrlich und köstlich zu finden und für unerreichbar anzuerkennen, sondern wollen das Herz haben, es zu gestehen, dass sie uns, wenigstens so wie sie hier stehen, ungeniesbar und unmusicalisch klingen.

Ich sage: so, wie sie da stehen, also ohne harmonische Begleitung abgesungen, wie sie, gesungen zu werden, ursprünglich bestimmt waren, und von ihren Urhebern gesungen wurden; also ohne Zuthat von unserer heutigen Musik. Man wende uns daher nicht ein, dass solche Gesänge, mit kunstreicher harmonischer Begleitung, z. B. von einem Vogler, oder Bach, auf der Orgel vorgetragen, wie z. B. obige Fig. 50, — oder etwa nach solcher Bearbeitung von einem guten Sängerchore gesungen, in der That ganz herrlich und ganz und gar nicht mehr ungeniesbar klingen: denn da jede solche Weise eben dadurch, dass man sie zur Theilnehmerin an einem harmonischen Gewebe macht, aufhört, griechische Musik zu sein, so braucht es ja, um unser obiges Urtheil zu bestätigen, nichts

50.

Digitized by Google

weiter, als eben die Bemerkung, dass grade nur die Harmonie, also eine, der griechischen Musik ganz fremde Zuthat, durch deren Beitritt das sogenannte griechische Tonstück eben aufhört antike Musik zu sein, dasselbe geniesbar macht.

Denn, bei aller Achtung gegen berühmte Gelehrten und treffliche Tonsetzer, muss es einem denn doch ganz wunderlich vorkommen, wenn man sie behaupten hört, sie begleiteten diese Gesänge mit Harmonieen auf griechische Manier; indess ja doch fast niemand mehr zweifelt, dass die Griechen das, was wir Harmonie nennen, gar nicht kannten, und daher solche Gesänge ja gar nicht harmonisch begleiteten. *)

---

*) Wenigstens ist Alles, was uns von Musicalien jener Zeit übrig geblieben (Fig. 61-64) nur einstimmig. — Aber wie? Wenn die Alten vielleicht doch harmonisch-mehrstimmige Musik gehabt hätten? — Wie wenn die erwähnten Figuren 61-64 vielleicht gar nur Nebenstimmen, und keineswegs die eigentliche Melodie wären? — — Man denke sich einmal, etliche Jahrtausende nach heute wäre von Musicalien unserer Zeit nichts Anderes mehr übrig, als etwa die Altstimme einiger Chöre des *Don Juan*; und ein Gelehrter jener fernen Zeit wollte dann die Altstimme, diesen — so glücklich conservirten köstlichen Schatz, als eine Probe der Musik unserer Zeit, betrachten, und seine Zeitgenossen belehren: also habe ein Stück aus einer gewissen Oper *Don Juan* geklungen. — Um das Scandal voll zu machen, denken wir uns, jener Gelehrte kenne auch unsere Notenschlüssel nicht: was wird er erst dann für Zeug heraus demonstriren! — Man sage mir nicht, letztere Annahme passe nicht, indem wir die griechische Tonschrift ja kennten. — Wir kennen sie, ja! aber wie? — so, dass Jeder sie anders versteht und anders liest; wie wir ja an den mehr angeführten Beispielen sehen. — Aber noch mehr! Wer sagt uns, wie Viel oder Wenig der, nach solcher Tonschrift singende, Grieche beim Absingen, als sich von selbst verstehend, dazu oder davon zu thun hatte? Wissen wir ja doch z. B. aus Vogler's Choralsystem, dass man noch jetzt in Grossgriechenland in den Musicalien überall weder ♯ noch ♭ hinschreibt, sondern sich darauf verlässt, dass der Sänger z. B. in einem Satze aus *D*-dur überall von selber fis singe, ungeachtet nur f geschrieben steht. „Ich „habe," (schreibt Vogler am angef. O. S. 45) „in Gross„griechenland, auch in alten Städten an der Adriatischen „See, . . . Kirchenmusiken . . . gehört, . . . die . . . in „den Griechischen Tonarten geschrieben waren, wo der „ganze Chor, ohne Vorschrift, an gewissen Stellen Kreuze

61-64.

61-64.

Digitized by Google

Und wenn man es untersucht, worin denn das „auf griechische Manier" besteht, und die harmonischen Bearbeitungen solcher Gesänge von den anerkanntesten Kennern der alten Tonarten, Seb. Bach, Vogler, u. A. durchsucht, so läuft es am Ende darauf hinaus, das man ein solches Stück wo möglich mit dem Dreiklange auf dem Tone, der der letzte Ton der Weise ist, anfängt, und wo möglich auch mit eben diesem Dreiklange endet, und also z. B. die Weise Fig. 51 so schliesst, als ob sie aus *D*-dur oder *d*-moll gienge, wie bei Fig. 49 *i* oder *k*, — und Fig. 52 so, als gienge sie aus *E*, wie bei Fig. 55 bis 57, oder die ebendaselbst mit Fig. 54 bezeichnete wenigstens mit dem 2-Accorde, Fig. 59 u. 60; (wiewohl auch dies nicht allemal, wie Fig. 50 u. 58 beweisen) indess man übrigens, wie man sieht, sowohl dabei, als auch im Verlaufe des ganzen Stückes, keineswegs nur solche Accorde gebraucht, deren Töne in der dorischen, in der phrygischen, oder mixolydischen sogenannten Tonleiter liegen. — 51. 49, 52. 55-57. 54. 59, 60. 50, 58.

„beifügte. . . . Je nachdem es der Schlussfall erheischte, „brachte der Diskant oder der Alt u. s. w. ein Kreuz vor, „dies aber so einhellig, dass, obschon bei jeder Stimme „sich wenigstens 4 Personen befanden, ich nie einen zwei„deutigen Ton habe bemerken können. Ich liess mir die „Partitur und die ausgeschriebenen Stimmen vorzeigen, „fand aber nie ein Kreuz, und da ich ihnen hierüber mein „Befremden äusserte: so sagten sie mir, das Gefühl von „dem Bedürfniss, da und dort einen Ton erhöhen zu müssen, „sei ihnen zu einer anderen Natur geworden. Daher kam „der Ausdruck *modus chori*, der noch in Italien durch„gehends beibehalten worden."

Wer bürgt uns nun, dass nicht auch jene altgriechischen Hymnen, vermög eines ähnlichen *modus chori* vielleicht ganz anders gesungen wurden, als wir sie ohne solchen *modus* lesen! — Müssen wir dies nicht sogar für sehr wahrscheinlich halten, um nicht glauben zu müssen, die hocheingebildeten Griechen hätten so ganz abscheulich kauderwälsches Zeug gesungen? woran wir ihnen wahrscheinlich eben so Unrecht thun, als wir den von Vogler erwähnten Neugriechen thun würden, wenn wir aus einer jener grossgriechenländischen Chorstimmen, wo wirklich f steht, schliessen wollten, jene Sänger hätten da überall f und nicht fis gesungen, was freilich ohne Zweifel eben so abgeschmackt klingen würde, als das, was unsere Gelehrten uns als Proben altgriechischer Hymnen auftischen.

Digitized by Google

Nun aber ist es wenigstens noch keinem Menschen eingefallen, solche Gesänge seien bei den Griechen auf solche Art harmonisch begleitet worden. — Was hat es aber alsdann für einen Sinn, wenn man solcher Ausstattung einer sogenannten griechischen Weise durch heutige Harmonieen, den Namen einer griechischen Behandlung beilegt? — Eine harmonisch behandelte griechische Weise ist nichts Anderes als ein Stück heutiger Musik, ein heutiges, ein modernes Tonstück, in dessen Harmonieengewebe die Töne einer angeblich griechischen Weise als einer der Fäden mit eingewirkt sind, dessen Ganzes aber darum eben sowenig mehr antik ist, als ein moderner Kopfputz, in welchen etwa eine griechische Haarlocke eingeflochten würde, eine griechische Frisur wäre.

Uebrigens ist dieses musivische Einsetzen, dieses Einflechten so ungeberdiger Weisen in ein Gewebe heutiger Harmonieen, nicht immer ein ganz einfaches Geschäft. Denn einestheils widerstreben solche Melodieen, wie wir gefunden haben, nicht selten schon an und für sich einigermasen unserm natürlichen Gehöre, und wollen daher auch in eine Harmonieenreihe
51. heutiger Art nicht recht passen, z. B. Fig. 51. Und um daher solche störrige und ungeschlachte Fäden in ein harmonisches Gewebe zu verflechten, sieht man sich sehr häufig genöthigt, dem Harmonieengewebe bald diese, bald jene ungewöhnliche Wendung zu geben, und überhaupt tausenderlei harmonische Künste anzubringen, um die harte und herbe Kost unseren Ohren doch geniesbar zu machen. — Anderentheils aber wird eben solcher Aufwand von ungewöhnlichen harmonischen Wendungen auch oft nur angewendet, um einer solchen Weise, welche sonst, an und für sich betrachtet, unseren Ohren nicht befremdend und also nicht apartig genug erscheinen mögte, einen weniger alltäglichen Character, und somit Etwas zu verleihen, was man griechische Behandlung nennen könne. Ein Beispiel liefert eben wieder die oben unter Fig.
52 52 angeführte Weise, welche, wenn man ihr erlauben will, aus *C*-dur zu gehen, und auch mit der C-Harmonie zu enden, ganz alltäglich einherzieht und Niemanden auffallend ist, welcher man aber eine ganz

Digitized by Google

befremdliche Miene aufnöthigt, indem man sie, um sie, wie sie's nennen, griechisch und phrygisch zu behandeln, mit dem E-Dreiklange schliesst, wie bei Fig. 55, 56 und 57; — und auf gleiche Art lehrt Vogler, im Choralsystem: um die Melodie Fig. 44 griechisch oder choralmässig zu behandeln, müsse man sie nicht so begleiten, wie bei 46; sondern wie 47; dann sei's griechisch. — 55, 56, 57. 44. 46, 47.

§ 586.

Eben diese öfter vorkommenden ungewöhnlichen Harmonieenwendungen sind übrigens hauptsächlich das, was, in Verbindung mit der feierlich langsamen Bewegung des Choralgesanges an sich, mit der Einfachheit des Vortrages, mit dem daran geknüpften religiösen Gefühle, mit dem frommen Respecte vor dem grauen Alterthume, und so mancher anderen ehrwürdigen Nebenidee und Reminiscenz, Musikstücken dieser Art einen eigenen Reiz und einen anziehenden, gleichsam mystischen Anstrich von Feierlichkeit und Heiligkeit giebt. Und wenn man daher findet, dass ein, nach einer (sogenannten oder angeblich) antiken Weise, aber mit harmonischer Begleitung gesungener Choral eine ganz eigene, zuweilen in der That hinreissende Wirkung thut, welche man bei Gesängen anderer Art gewöhnlich nicht findet, so liegt, wie man sieht, der Grund davon keineswegs in dem selbständigen überwiegenden Werthe der antiken Weise, sondern im Gegentheile grade nur in dem, was an dem Tonstücke nicht antik ist, in der harmonischen Ausstattung und Begleitung, welche insbesondere in dem, sich freiwillig aufgelegten, Zwange Veranlassung findet, ihre ungewöhnlichen Seiten hervorzukehren, und tieferliegende Züge zu entfalten. (Vgl. § 576, Fig. 46, 47, und Taf. 60.) (§ 576.) 46, 47.

§ 587.

Unsere Kunst also ist es, welche die sogenannten antiken Weisen geniesbar macht; unsere Tonkunst ist es, welche in solchen Choralbearbeitungen gefällt. Nicht mehr ist z. B. eine wie obige Fig. 50 oder 55 bearbeitete Choralmelodie ein phrygisches Tonstück, — dieser Schluss nicht ein griechischer, phrygischer, 50, 55.

Digitized by Google

sondern einer in *E*-dur, der, gleichwohl ungünstigen Melodie, durch künstliche Harmonieenwendung abgewonnen. (Bei der Lehre von der modulatorischen Anlage der Tonstücke im Ganzen, insbesondere von Stückendungen, 2. Bd. § 303 – 312 haben wir mehre derartige Schlüsse angeführt, und nach den Grundsätzen unserer Tonkunst erklärt.) — All dies ist also das Werk unserer Kunst, all dieses lehrt die Theorie unserer Musik machen, und wir brauchen, um solche Weisen durch Harmonie ausschmücken zu können, keineswegs eigene griechische Tonarten anzunehmen, welche dadurch ja vielmehr eben ausgelöscht werden. Vielmehr bietet die Theorie unserer Musik uns die Mittel dar, jede, sowohl moderne, als auch mehr oder weniger ungewöhnliche, sei es nun Griechische, oder wär es auch Chinesische, Kamtschatkalische, Hottentottische, und wer weiss, was sonst noch für eine kannibalische Weise, harmonisch zu begleiten; und wir brauchen also eben so wenig an die sogenannten griechischen Tonarten als wirkliche Tonarten zu glauben, als etwa an Chinesische, Karaibische, u. s. w. und haben eben darum auch in unserer Theorie der Tonsetzkunst keine eigene Theorie der gelehrt-dunkeln griechischen Tonarten aufzustellen. (§ 303-312.)

Wohl ist die Kenntnis dieser alten sogenannten Tonarten für die Kunstgeschichte von Interesse; — und auch einem practischen Musiker mag es gut zu Gesichte stehn, wenn er von so hohen und geheimen Dingen auch Eins mitzusprechen weiss. Ja einem, der darauf nicht achtet, kann sogar leicht das Unglück begegnen, dass er einmal einen sogenannten ächt griechischen Tonschluss macht, ohne zu wissen, wie die Alterthumskenner einen solchen Schluss auf Griechisch nennen; — oder dass er, eben so unbewusst, einmal zufällig ein ganzes Tonstück auf eine Art behandelt, welche ein musicalischer Antiquitätenkenner hernach für ächt griechich erkennt. (Ich selbst, z. B. habe wenigstens in dem Augenblicke, als ich die Melodie zu Th. Körner's „Morgenlied der Freien" schrieb, wahrhaftig auch nicht von Weitem daran gedacht, dass man dieselbe, bis auf den plagalischen Nachruf „*Amen*", für ächt lydisch erkennen werde. — Man

Digitized by Google

nenne sie lydisch, oder wie man sonst will; wenn sie nur gut ist! —)

Eben darum gehört aber die Lehre von den antiken sogenannten Tonarten auch in die Kunstgeschichte, nicht aber als integrirender Theil in eine Theorie der Tonsetzkunst; und es ist Pedanterei, wenn die meisten Theoristen meinen, es gehöre ordentlich zum *decorum*, in einem Lehrbuche der Tonsetzkunst, ja sogar in blosen leidigen Generalbassschulen —! — *eruditionis gratia* auch so Etwas von den Tonarten der Griechen, von griechischen Klanggeschlechtern, wie sie's nennen, von *Hypo* und *Mixo*, von *Proslambanomenos* und *Hypoproslambanomenos*, von *Peripate hypaton*, *Hypate hypaton*, *etc. etc. etc.*, zu predigen, wo nicht gar (was freilich fast unvernünftig zu nennen ist!) unsere Theorie der Tonsetzkunst auf sogenannte griechische Tonarten, als Grundlage, bauen zu wollen, und die griechischen Klanggeschlechter als Fundament und Urquell aller musicalischen Weisheit anzupreisen!! Es gilt hiervon ungefähr dasselbe, was wir in der Anmerk. zum § X des 1. Bandes von der harmonischen Akustik gesagt, und dass wir überhaupt von Dingen, von denen wir, wie von der griechischen Musik, eigentlich so gar Nichts recht wissen, nicht so viel Aufhebens machen, und damit nicht vornehm und gelehrt thun sollten. (§ X, Anm.)

ENDE.

DRUCKFEHLER.

Vorstehend, Seite 137, Zeile 15 v. u. steht in mehren Exemplaren geschichtlosem statt geschichtlichem.

Digitized by Google

Digitized by Google

Alphabetisches
Inhaltregister.

A als Notenname. I, § xx. S. *Notennamen.*
Abgestossene Bewegung. S. *Bewegung.*
Absatz. I, § xcii.
Absteigende Bewegung. S. *Bewegung.*
Accent-Quinten. IV, § 543-553. S. *Quintparallelen.*
— Octaven. IV, § 551-557. S. *Octavparallelen.*
Accentuation. S. *Betonung.*
Accolade. I, § xxiv; § 33.
Accord. I, § 1.
— chromatischer. I, § 86, u. Anm. z. § xvii. S. *Chromatisch.*
— Grund-. S. *Grundaccord.*
— Leit-. S. *Leitaccord.*
— Schein-. S. *Scheinaccord.*
— tonischer. S. *Tonischer Accord.*
Acustik. S. *Akustik.*
Aeolische Tonart. S. *Antike Musik.*
Aesthetik. I, § x und dessen Anm.
Aiolisch. S. *Aeolisch.*
Akustik. Begriff. I, § ix. Begründung der Tonsatzlehre aus akustisch-rationalen Theoremen. I, § iv Anm.; § x Anm.; III, § 99 Anm.
Aliquotklänge. S. *Theiltöne.*
Alt. S. *Altstimme.*
Alla-breve. S. *Brevis.*
Alte Tonarten. S. *Antike Musik.*
Altitonans. S. *Altstimme.*
Altschlüssel. I, § xxxiii. S. *Schlüssel.*
Altstimme. I, § 13, 14.
Anfang eines Tonstückes. II, § 290-295.
— neuer. II, § 205.

Digitized by Google

Anfangende Durchgänge. III, § 410, 411. S. *Durchgänge.*
Angehängte Noten. III, § 461.
Anhängesylben. I, § xvii. S. *Chromatische Sylben.*
Anticipation. S. *Vorausnahm.*
Antike Musik. IV, § 579.
Arpeggio. I, § 22.
Arsis. S. *Aufschlag.*
Aufhaltung. III, § 421.
Auflöseton. III, § 313.
Auflösezeichen. I, § xxvii-xxix.
Auflösung. I, § xxvii-xxix; III, § 313-342. S. *Fortschreitung.*
— der Durchgänge. III, § 442-455.
— verzögerte. III, § 314, § 440.
— in dieses oder jenes Intervall vom Basstone. III, § 314 bei *D*; § 320 Anm.; § 454.
Aufschlag. I, § lxxxviii.
Aufsteigende Bewegung. S. *Bewegung.*
Auftact. S. *Aufschlag.*
Auslassung. I, § 71-75.
Austauschung der Auflösung. S. Anm. zum § 320.
Ausweichende Harmonieenfolgen. Harmonieenschritte. II, § 229. § 272-286. S. *Harmonieenfolgen, Harmonieenschritte.*
— Modulation. II, § 185. S. *Modulation.*
Ausweichung. II, § 185-189.
Authentische Stückendungen. II, § 303-305. S. *Cadenzen.*
— Tonart. S. *Antike Musik.*

B als Notenname. I, § xx, xxix. S. *Notennamen.*
— als Erniederungszeichen. S. *Erniederungszeichen.*
— bemol. I, § xx.
— cancellatum. I, § xxvi.
— durum, Bécarre, Béquarre, B quadratum, B quadro, B quarre, B quarré. I, § xx, xxvii, xxix. S. *Versetzungszeichen.*
— molle, B ritondo, rotondo, B rotundum. I, § xx, xxvi, xxix. S. *Versetzungszeichen.*
Baryton. I, § 13.
Barytonschlüssel. I, § xxiii. S. *Schlüssel.*
Bassetaille. I, § 13.

Digitized by Google

Bassschlüssel. I, § XXIII. S. *Schlüssel.*

Bassstimme. I, § 4, 13, 14.

— Sprünge der -. IV, § 484-489. S. *Sprünge.*

Basston. I, § 4, 47, 57.

Bécarre. S. *B.*

Begleitung. I, § 8.

Beinamen der Intervalle. S. *Intervalle.*

Beitöne. I, Anm. z. § IV; § 50. S. *Theiltöne.*

Bemol, Bemolle, Bequadro, Béquarre. I, § XXIX.

Béquarre. S. *B.*

Betonung. I, § X.

Bewegung einer Stimme, langsame, schnelle. I, § 34.

— rhythmisch gerückte. I, § 35.

— synkopirende. I, § 36. S. *Synkope.*

— zusammenhängende, getrennte. I, § 37.

— geschleifte, gebundene, abgestossene, getrennte, gehackte. I, § 38.

— aufsteigende, absteigende. I, § 39.

— springende und gehende, diatonische, chromatische, enharmonische. I, § 40-42; IV. § 467-496.

— gleiche, ungleiche. I, § 43.

— parallele, grade, Seiten-, schiefe, Gegen-, convergirende, divergirende. I, § 44-46.

— der Tonentfernungen. I, § XL.

— der Melodieenschritte oder Stimmenschritte. I, § 41.

Bezeichnungsart (unsere) der Grundharmonieen. I, § 52; II, § 149.

— der Grundintervalle. I, § 58.

— der Durchgangtöne. I, § 97.

— der Tonarten. II, § 121, 149.

— des Harmonieensitzes. II, § 151-155.

— der Ausweichungen. II, § 187, 188*.

— der Leitaccorde. II, § 231.

— der Grösse der Harmonieenschritte. II, 231, 232.

Bianca. S. *Blanche.*

Bicinium. I, § 34. S. *Satz.*

Bindung. I, § 111; III, § 421.

Biscroma. I, § XLVIII.

Bisquadro. S. *B.*

Bis unca. S. *Unca.*

Digitized by Google

Blanche. I, § XLVIII.
Blasinstrumente I, § II Anm.; II, § 182, 183. Vgl. *Zungenpfeifen* und *Temperatur*.
B quadratum, B quadro, B quarre, B quarré. S. *B*.
Brechung. I, § 24-27; § 48.
— stimmige. I, § 24-27.
— Durchgänge bei — S. *Durchgang*.
Brechungsprünge. S. *Sprünge*.
Breve, Brevis. I, § XLVIII. — Alla breve. § XV, LVII.
B ritondo, rotondo, rotundum. S. *B*.
Buchstaben, als Notennamen. I, § XIV-XX.
— als Bezeichnung der Grundharmonieen. I, § 52, 149.
— als Bezeichnung der Intervalle oder einzelnen Bestandtheile der Grundharmonieen. I, § 58.
— als Bezeichnung der Tonarten. I, § 121, 149. (Vergl. d. Art. *Bezeichnung*.)

C als Notenname. I, § XX. S. *Notennamen*.
— als Zeichen des $^4/_4$-Tactes. I, § LVIV, LXXIV.
Cadenz. II, § 252-268.
— plagalische. II, § 248, bei *d*.
— natürliche. II, § 253.
— Trug-. II, § 253.
— natürliche Haupt-. II, § 255.
— Trug-Haupt-. II, § 256-264.
— natürliche Neben-. II, § 263-265.
— Trug-Neben-. II, § 266-268.
— vermiedene. II, § 269, 370.
— authentische. II, § 303-308.
Cäsur. I, § XCII.
Canonik. S. *Akustik*.
Canto. I, § 13. S. *Sopran*.
Cantus durus, mollis. I, § XX.
— firmus. IV, § 559.
Charakteristik der Tonarten. S. *Tonart*.
Charakteristischer Ton. II, § 140 $^1/_2$.
Chroma, chromatisch. I, § XVII u. Anm.; § 86. Vgl. *Croma*.

Digitized by Google

Chromatische Sylben. I, § XVII.
— Zeichen. I, § XXV-XXX.
— Intervalle. I, § XXXVIII.
— Bewegung einer Stimme. I, § 40-42.
— Harmonie oder Accord. I, § 86, 93. S. *Harmonie.*
— Erhöhung, Erniederung. I, § XXVII, XXV, 89-93.
— Vorzeichnung. II, § 141-145. S. *Vorzeichnung.*
— Tonreihen. III, § 369.
Chronometer. I, § LI.
Composition. S. *Tonsetzkunst.*
Concordant. I, § 13.
Consonanz, Dissonanz. I, § 101-103.
Contralto, Contraltino. S. *Haute-taille.*
Contra-Octave. S. *Contratöne.*
Contrapunct. IV, § 559. Doppelter I, § X; IV, § 576.
Contrapunctische Uebungen. IV, § 559.
Contratöne, Contra-Octave. I, § XIV.
Convergirende Bewegung. S. *Bewegung.*
Croma. I, § XLVIII Anm. Vergl. *Chroma.*
Cruis. S. *Kruis.*

Dessus. S. *Sopran.*
Détaché. I, § 38.
Diatonisch. I, § XXXVIII; § 40-42; II, § 127.
Diesis. S *Erhöhungszeichen.*
Discant. I, § 13, 14. S. *Sopran.*
Dissonanz. S. *Consonanz.*
Divergirende Bewegung. S. *Bewegung.*
Dominante. I, § 50; II, § 125.
Doppelt-b, Doppelt-Kreuz. I, § XXVI. S. *Versetzungszeichen.*
Doppelt-übermässige, doppeltverminderte Intervalle. I, § XXXIX. S. *Intervalle.*
Doppelt-verminderter Dreiklang. I, § 51 Anm.; § 95 Anm. S. *Dreiklang.*
Dorische Tonart. IV, § 582. S. *Antike Musik.*
Dreiklänge, Aufzählung der —. I, § 50.
— übermässiger. III, § 387.
— doppeltverminderter, hartverminderter, weichverminderter. I, § 51 Anm.; § 95 Anm.

Digitized by Google

Dreistimmiger Satz. S. *Satz.*
Dur. II, § 120. Vergl. *Cantus.*
Durchgänge. I, § 96-98; II, § 203; III, § 343 456.
— Fortschreitung der —. III, § 342.
— kurze, längere. III, § 350, 351.
— schwere, leichte. III, § 352-354.
— in mehren Stimmen zugleich. III, § 355.
— bei Brechungen. III, § 359.
— Hauptton, mit dem Nebentone zugleich erklingend. III, § 360, 361.
— mitanschlagende. III, § 362, 363.
— von oben, von unten. III, § 365.
— ganztönige, halbtönige. III, § 366.
— leitereigene, leiterfremde. III, § 367-381.
— als Leitton. III, § 380.
— auf harmonischen Stufen. III, § 382-387.
— Mehrdeutigkeit der —. III, § 388-402. S. *Mehrdeutigkeit.*
— anfangende. III, § 410, 411.
— sprungweis, stufenweis auftretende. III, § 412.
— vorbereitete. III, § 415, 416. S. *Vorbereitung.*
— Auflösung der —. III, § 442-455. S. *Auflösung.*
Durchkreuzen der Stimmen. I, § 5.
Dynamik. I, § 2.

Eigenthümliche Harmonieen der Tonart. II, § 121-126, 146-160. S. *Harmonieen.*
Einheit der Tonart. II, § 289.
Einklang. I, § xxxii.; IV, § 567.
Einschiebe-Octaven. IV, § 554, 557. S. *Octavparallelen.*
— Quinten. IV, § 517, 518, 536. S. *Quintparallelen.*
Einschnitt. I, § xcii. S. *Cäsur.*
Einseitigkeit der bisherigen Theorie. S. *Theorie.*
Einstimmiger Satz. I, § 3, 32. S. *Satz.*
Ellipse, elliptische, katachretische Fortschreitung, Auflösung, u. dgl. I, § 99 Anm; § 107 Anm.; II, § 242 Anm.; § 248 Anm.; § 259 Anm.; III, § 320 Anm.; § 324 Anm., § 392, 451, 452, u. a. m.

Digitized by Google

Endigung eines Stückes. II, § 305-311.
Enge Harmonie. I, § 66-69. S. *Harmonie.*
Enharmonisch. I, § XIX, XXXVII, XXXVIII.
Enharmonische Unterschiede. I, § XIX.
— Intervalle. I, § XIX.
— Paralleltöne. I, § XIX.
— Bewegung. I, § 40-42.
— Mehrdeutigkeit der Grundharmonieen. I, § 100.
— Paralleltonarten. II, § 137.
— Tonreihen oder Tonleiter. III, § 369.
Erhöhung, chromatische — der Intervalle. I, § 89-95.
— sylbe. I, § XVII.
— zeichen. I, § XXVI-XXIX.
Erniederung, chromatische — der Intervalle. I, § 89-95.
— sylbe. I, § XVII.
— zeichen. I, § XXVI-XXXIX.

Farbe. S. *Klangfarbe.*
Fester Gesang. S. *Cantus firmus.*
Figur. I, § LXXXIX.
—. melodische. I, § 2.
Flageolett-Klänge. S. *Theiltöne.*
Flat. I, § XX.
Folgen, Harmonieenfolgen. S. *Harmonieenfolgen.*
Fortschreitung der Intervalle. III, § 313-342.
— durchgehender Töne. III, § 342; § 442-455.
— Stimmen-. I, § 2.
Führung. S. *Stimmenführung.*
Fusa. I, § XLVIII.
Fusston. I, § XV.

Ganzer Ton. I, § XXXVI.
Ganztönige Durchgänge. S. *Durchgang.*
Gebundene Bewegung einer Stimme. S. *Bewegung.*
Gegenbewegung. I, § 44-46.
Gegenbewegungsoctaven. IV, § 555-557.

Digitized by Google

Gegenbewegungsquinten. IV, § 519, 537.
Gehackte Bewegung. I, § 38. S. *Bewegung*.
Gehende Bewegung. I, § 40-42. S. *Bewegung*.
Geltung der Noten. I, § XLVIII, XLIX. S. *Noten*.
— der Pausen. I, § L. S. *Pausen*.
Generalbassschrift. I, § XXXI; — IV, § 563-574.
— spielen bei Musikaufführungen. IV, § 574 *bis*.
Gesang. I, § 2, 8.
— fester. IV, § 559. S. *Cantus firmus*.
Gesangmusik. S. *Vocalmusik*.
Gesangverbindungslehre. I, § X.
Geschleifte Bewegung. I, § 38. S. *Bewegung*.
Gestaltung, modulatorische, der Tonstücke im Ganzen. S. *Tonstücke*.
Getheilte Harmonie. I, § 66-69. S. *Harmonie*.
Getrennte Bewegung einer Stimme. I, § 37. S. *Bewegung*.
Gewicht. S. *Tactgewicht*.
Gewohnheiten des Gehöres. II, § 204-217.
Gleiche Bewegung. I, § 43. S. *Bewegung*.
Grade Tactarten. I, § LV-LVII. S. *Tactarten*.
— Stimmenbewegung. I, § 44-46. S. *Bewegung*.
Grammatik der Tonsetzkunst, Begriff. I, § X.
Griechische oder Kirchentonarten. IV, § 579-587. S. *Antike Musik*.
Grösse der Harmonieenschritte. II, § 230-232. S. *Harmonieenschritte*.
— der Intervalle. I, § XXXVI.
Grundaccorde, Grundharmonieen. I, § 49-55.
Grundintervalle. I, § 57.
Grundschritte. II, § 226.
Grundstellung. I, § 56.
Grundton. I, § 50, 57.
Gute Zeit. I, § LXVI. S. *Tactgewicht*.

H als Notenname. I, § XX. S. *Notennamen*.
Halbbass. S. *Baryton*.
Halbe Töne. I, § XXXVI.
— Bewegung. I, § 45. S. *Seitenbewegung*.

Digitized by Google

Halbe Umstimmung des Gehörs. II, § 210-215.
— Töne. I, § XXXVI.
Halbsopran. S. *Sopran.*
Halbtenor. S. *Baryton.*
Halbtönige Durchgänge. III, § 366. S. *Durchgang.*
Half-motion. I, § 45.
Harmonie, Melodie. I, § 1, 2, 8.
— enge, getheilte, zerstreute. I, § 66-69.
— chromatische. I, § 86.
Harmonieen, eigenthümliche, wesentlichste, der Tonart. II, § 122-126; § 146-160. — Sitz. II, § 146-160.
Harmonieenfolgen, leitertreue. II, § 243-271.; ausweichende. II, § 272-288.
Harmonieenschritte, Aufzählung der möglichen —. II, § 226 228.
— Bezeichnungsart. II, § 231.
— Grösse der —. II, § 230-232.
Harmonieensprung. IV, Anm. z. § 496; Anm. z. § 539.
Harmonische Reihen. II, § 233-240.
Harmoniefremde Töne. I, § 76-99; III, § 343.
Hart. S. *Dur* und *Tonart.*
Hartvermindert. I, § 98, Anm.
Hauptaccord. II, § 119.
Hauptcadenzen. S. *Cadenz.*
Hauptseptime. I, § 80.
— Fortschreitung der —. III, § 316-320.
Hauptseptimenaccord. I, § 80.
Hauptstimmen. I, § 8-10.
Hauptton, Hauptnote. II, § 119; III, § 343.
Hauptvierklang. I, § 80.
Haute contre, Haute taille. I, § 13.
Hyper-, Hypo-. S. *Antike Musik.*

Instrumentalcomposition. I, § 1.
Instrumentalmusik. I, § VII.
Instrumentalstimmen. I, § 11, 12.
Instrumentation. I, § X.

Digitized by Google

Intervalle als Tonentfernungen. I, § XXXII-XLVI.
— **Zählung; Zählnamen.** I, § XXXIII, XXXIV.
— **Messung; Beinamen.** I, § XXXV-XXXIX; **Kleine, grosse, diatonische.** I, § XXXV, XXXVIII; II, § 28; **verminderte, übermässige, chromatische, enharmonische.** I, § XIX, XXXVII, XXXVIII; **doppeltverminderte, doppeltübermässige.** I, § XXXIX.
— **Mehrdeutigkeit der —.** I, § XLI. S. *Mehrdeutigkeit.*
— **Umkehrung der —.** I, § XLII - XLV.
— **Uebersicht der —.** I, § XLVI.
— **als Bestandtheile eines Accordes.** I, § 47.
— **vom Basston an gerechnet, als Basis der bisherigen Theorieen des Tonsatzes.** I, Anm. z. § 99. Vergl. *Mehrdeutigkeit.*
— **consonirende, dissonirende.** I, § 102. S. *Consonanz.*
— **strebende.** III, § 343.
— **stellvertretende.** III, § 347.
— **verlängerte, verspätete.** III, § 438.

Jastische Tonart. S. *Antike Musik.*
Jonische Tonart. IV, § 582. S. *Antike Musik.*

Kanonik. S. *Akustik.*
Katachrestisch. S. *Ellipse.*
Kennzeichen, aus welchem Tone ein Stück gehe. II, § 312.
Kirchenstyl. S. *Styl.*
Kirchentonarten, alte, griechische. S. *Antike Musik.*
Klänge im Rhythmus betrachtet. I, § LXXXIX-XCIX.
Klang. I, § I-V.
Klangfarbe, Klangpräge, Timbre. II, § 182.
Klanglehre. I, § IX. S. *Akustik.*
Kleine, grosse Intervalle. I, § XXXVI. S. *Intervalle.*
Kreuz. S. *Erhöhungszeichen.*
Kreuzen der Stimmen. S. *Durchkreuzen.*
Kruis. I, § XX.
Kurze, leichte, schlechte Zeit. S. *Tactgewicht.* I, § LXVI.

Digitized by Google

Lage, Umgestaltungen der —. I, § 55.
— ungewohnte Lage einer Harmonie. II, § 208.
Lange, gute, schwere Zeit. I, § LXVI. S. *Tactgewicht.*
Langsame Bewegung. I, § 34. S. *Bewegung.*
Laut. I, § I-V.
Leichte Zeit. S. *Tactgewicht.*
— Durchgänge. III, § 352.
Leitaccord. II, § 187.
Leiter, S. *Tonleiter.*
Leitereigen, Leiterfremd. II, § 198.
Leitergleiche Modulation. II, § 185.
Leiterschöpfung. I, Anm. z. § X. S. *Akustik.*
Leitertreue Harmoniefolgen. II, § 229, 243-271. S. *Harmonieenfolgen.*
— Durchgänge. III, § 367.
Leitton. II, § 187; III, § 380.
— Durchgang als Leitton, S. *Durchgang.*
Licenz. S. *Ellipse.*
Liegenbleibende oder stillstehende Septime. S. *Septime.*
Ligatur. I, § 111; III, § 421. S. *Bindung.*
Liniensystem. I, § XXII, S. *Noten.*
Longa. I, § XLVIII.
Lunga. S. *Longa.*
Lydische Tonart. IV, § 382. S. *antike Musik.*

Mälzels Metronom. I, § II. S. *Chronometer.*
Maggiore. S. *Dur.*
Massima. S. *Maxima.*
Mathematische Begründung der Tonsatzlehre, S. *Akustik.*
Maxima. I, § XLVIII.
Mediante. I, § 50.
Mehrdeutigkeit der Töne. I, § XXI.
— der Intervalle. I, § XLI.
— der Entfernung vom Basston. I, § 63 *bis, ter,* und Anm. z. § 99.
— der Grundharmonieen durch Umgestaltungen, — einfache harmonische, — enharmonische. I, § 100.

Digitized by Google

Mehrdeutigkeit des Sitzes der Harmonieen. II, § 153-160.
— der Modulation. II, § 218-224.
— der Durchgänge und Vorhalte. III, § 388-408, 441.
Mehrstimmiger Satz. I, § 3, 13. S. *Satz*.
Melodie. I, § 1, 2; § 8.
Melodik. I, § 2.
Menschenstimme. S. *Singstimme*.
Metronom, Mälzels. I, § LI. S. *Chronometer*.
Metrum. I, § XLVII.
Mezzo-soprano, Mezzo-tenore. I, § 13.
Minima. I, § XLVIII.
Minore. S. *Moll*.
Mitanschlagende Durchgänge. III, § 362, 363. S. *Durchgang*.
Mittelstimme. I, § 4.
Mixolydische, — Mixophrygische Tonart. IV, § 532. S. *Antike Musik*.
Mixtur-Register. I, Anm. z. § IV; IV, § 554.
Modulation. II, § 184-225. S. *Harmonieenfolgen*.
— leitergleiche, ausweichende. II, § 185.
— gewohnte. II, § 209.
— Mehrdeutigkeit. II, § 218-224.
— im Verlaufe eines Tonstückes. II, § 296-302.
Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen. S. *Tonstücke*.
Modus. I, § CVI.
Moll. II, § 120. Vergl. *Cantus*.
Mordent. III, § 414.
Motetus. I, § 13.
Mozart, über die Einleitung zu einem Violinquartette. III, § 466*bis*.
Musiklehre, allgemeine. I, § 1-c.

Namen der Töne. I, § XIV-XX.
— Cadenz, natürliche. S. *Cadenz*.
— Töne. I, § XVII.
Nebencadenzen. S. *Cadenz*.
Nebendreiklänge. I, § 80; II, § 126.
Nebenharmonieen, eigenthümliche, der Tonart. II, § 126.

Digitized by Google

Nebenseptime, Fortschreitung der —. III, § 527, 528.
Nebenseptimenharmonie. S. *Nebenvierklänge.*
Nebenstimmen. I, § 8.
Nebentöne, wiederkehrende. III, § 414.
Nebenvierklänge. I, § 50; II, § 126.
Niederschlag. I, § LXXXVIII.
None, selbständige. I, § 77-88.
— Fortschreitung der —. III, § 525, 526.
Normal-Tonleiter, harte, weiche —. II, § 129, 130, 131.
Notirung der Tonhöhen. I, § XXII.
Noten, Begriff. I, § XXII.
— Geltung der —. I, § XLVIII, XLIX.
— angehängte. S. *Angehängte Noten.*
Notenlinien. I, § XXII-XXXI.
Notenschlüssel. S. *Schlüssel.*
Notensystem. I, § XXII.
Notenzeile. I, § XXII.

Oberstimme. I, § 4.
Octaven-Parallelen. IV, § 547-558. S. *Parallelen.*
Ohrenquinten. IV, § 520-538. S. *Parallelen.*
Orgel-Quintenregister und Mixturen. S. *Mixturen.*
— Zungenpfeifen. S. d. Art.
Orgelpunct. III, § 462-465.
Oscillation. S. *Schwingungen.*

Parallele Bewegung. I, § 45; IV, § 497-516.
Partialtöne. S. *Theiltöne.*
Partitur. I, § 33.
Pausen, Geltung der —. I, § L.
Pendel zur Tempobezeichnung. I, Anm. zu § LI. S. *Chronometer.*
Permutationen. I, § 63 *quater*, 67 *ter*, 95 *ter.*
Phrygische Tonart. IV, § 582. S. *Antike Musik.*
Plagalische Cadenz. II, § 248.
— Stückendungen. II, § 306-308.

Digitized by Google

Plagalische Tonart. S. *Antike Musik.*
— Tonschluss. II, § 248.
Präge, Klangpräge. S. *Klangfarbe.*
Primen-Parallelen. IV, § 498.
Punct. I, § XLIX.

Quadricinium. I, § 29.
Quarten-Parallelen. IV, § 503, 504. S. *Parallelen.*
— zirkel. S. *Zirkel.*
Quartett der Bogeninstrumente. I, § 29.
Quartsextaccord. I, § 65.
Quartsextenlage. II, § 207.
Quartterzenaccord. I, § 65.
Querstand. IV, § 490-496.
Quinten-Parallelen. IV, § 503-544. S *Parallelen.*
— Register. S. *Mixturregister.*
— Zirkel. S. *Zirkel.*
Quintole. I, § XLIX, LXXXVI.
Quintsextaccord. I, § 65.

Rationale Musiklehre. S. *Akustik.*
Recitativ. I. § c.
Reihen, harmonische. II, § 233-240. S. *Sequenzen.*
Retardation. S. *Ritardation.*
Rhythmus. I, § XLVII-C. Rhythmen, höhere. I, § LXVIII-LXX.
Ritardation. III, § 242 Anm., § 421.
Rohrwerke. I, § II Anm. S. *Zungenpfeifen.*
Rückung, rhythmische. I, § XCIV, XCV.

Satz. I, § LXXXIX; einstimmiger, mehrstimmiger. I, § 3-3
— vierstimmiger. I, § 29.
— dreistimmiger. I, § 30.
— zweistimmiger. I, § 31.
— Uebungen im reinen —. IV, § 559-578.
Scale. S. *Tonleiter.*

Digitized by Google

Scansion. I, § x.
Schall. I, § i-v.
Schalllehre. I, § ix. S. *Akustik.*
Scheinaccord. I, § 98; III, § 389, 407, 408.
Schlag. I, § lii.
Schlechte Zeit. I, § lxvi. S. *Tactgewicht.*
Schlüssel, Noten-. I, § xxiii, xxiv.
Schnarrwerke. S. *Zungenpfeifen.*
Schönheitslehre. S. *Aesthetik.*
Schreibart. S. *Styl.*
Schreibung der Tonhöhen. I, § xxii-xxxi. S. *Noten.*
Schritt, melodischer oder Stimmenschritt. I, § 2.
Schwache Zeit. I, § lxvi. S. *Tactgewicht.*
Schwebung, schwebende Stimmung. II, § 182.
Schwere Durchgänge. III, § 352-354. S. *Durchgang.*
— Zeit. I, § lxvi. S. *Tactgewicht.*
Schwingungen eines Körpers. I, § i-iv.
Secundenaccord. I, § 65.
Semibischroma, Semibrevis, Semichroma, Semifusa, Semiminima. I, § xlviii.
Secunden-Parallelen. IV, § 499, 500. S. *Parallelen.*
Semitöne. I, § xvii.
Seitenbewegung. I, § 44-46.
Seitenschlag. I, § lxxxviii.
Selbständige None. S. *None.*
Semitöne. I, § xxxvi.
Septaccord, Septharmonieen. S. *Vierklänge.*
— verminderter. I, § 83; Anm. zu § 95.
Septimen, Vorbereitung der —. I, § 109-117.
— stillstehende. III, Anm. zu § 320; zu § 324, zu 392.
Septimen-Parallelen, IV, § 546. S. *Parallelen.*
Septimole. I, § lxxxvi.
Septnonenaccord. I, § 77.
Sequenzen. II, § 233-240.
Sestina. S. *Sextole.*
Sestola. S. *Sextole.*
Settimola. S. *Septimole.*
Sextaccord. I 65.

Digitized by Google

Sextaccord, übermässiger. I, § 91; Anm. zu § 95.
Sextenfortschreitungen der Harmonie. II, § 249.
Sexten-Parallelen. IV, § 343. S. *Parallelen.*
Sextole. I, § LXIX, LXI, LXII 1/2.
Sextquartaccord. I, § 65.
Sextquintaccord. I, § 65.
Sfogato. I, § 13.
Sharp. I, § XX.
Signaturen. IV, § 363.
Singstimmen. I, § 11-14; § 11 Anm.
Sitz der Harmonieen. II, § 146-160. S. *Harmonieen.*
Sopranschlüssel. I, § XXIII.
Sopranstimme. I, § 13, 14.
Springende Bewegung. I, § 40-42; IV, § 467-496. S. *Bewegung.*
Sprünge der Bassstimme. IV, § 484-489.
— Brechungssprünge. IV, § 470.
Sprungmessung. IV, § 476-483.
Staccato. I, § 37, 38.
Starke Zeit. I, § LXVI. S. *Tactgewicht.*
Stellvertretende Intervalle. III, § 347.
Stillstehende Septime. S. *Septime.*
Stimmen. I, § 1. S. *Singstimme.*
Stimmenführung. I, § 2.
Stimmenschritt. S. *Schritt.*
Stimmenzählung. I, § 15-27.
Stimmige Brechung. I, § 21-26. S. *Brechung.*
Stimmung, schwebende. II, § 182. S. *Schwebung.*
— des Gehöres in eine Tonart. II, § 190-228.
Strebendes Intervall, strebender Ton. III, § 313.
Stückendungen, authentische. II, § 303-305.
— plagalische. II, § 306-308.
— sonstige. II, § 309, 310.
Stufe. I, § XXXIII.
Styl, I, § 95 Anm., § 107 Anm., § 242 Anm.; IV, § 383 Anm.
Subsemitonium. II, § 128.
Subsemifusa. I, § XLVIII.
Synkope. I, § XCVI-XCIX, § 36.

Digitized by Google

Tabulatur. I, § XXII.
Tact. I, § XLVII.
Tacteintheilung. I, § LII - LXV.
Tactgewicht. I, § LXVI - LXVII.
Tactarten, grade. I, § LV - LVIII.
— ungrade. I, § LVIII.
— zusammengesetzte. I, § LXXI - LXXXIII.
— ungewöhnliche. I, § LXXXIV - LXXXVIII.
Tactmesser. I, § LI. S. *Chronometer.*
Tacttheile, Unterabtheilung. I, § LIX - LXII.
Taille. I, § 13.
Tasto solo. IV, § 567, 574.
Tausch. S. *Austauschung.*
Temperatur. II, § 182. S. *Schwebung.*
Tempo. I, § LI.
Tempobezeichnung. I, § XIX - LI. S. *Chronometer.*
Tenorschlüssel. I, § XXIII.
Tenorstimme. I, § 13, 14.
Ter unca. S. *Unca.*
Terz, Fortschreitung der —. III, § 321 - 324, § 329 - 332.
Terzen-Parallelen. IV, § 501, 502. S. *Parallelen.*
— -Register. S. *Mixturen.*
Terzina. S. *Triole.*
Terzquartaccord. I, § 65.
Terzquintaccord. I, § 65.
Theiltöne. I, Anm. zu § IV.
Theorie der Tonsetzkunst, Begriff. I, § VIII.
— Einseitigkeit der bisherigen Behandlungsart. I, § 100 Anm.
— Strenge, freie. I, Anm. z. § 95.
Timbre. S. *Klangfarbe.*
Tonabstufung. I, § XII, XIII.
Ton. I, § I - IV. — Ganzer, halber. I, § XVII, XXVI.
Tonart. II, § 119.
— unsere Bezeichnungsart der Tonarten. II, § 121.
— Verwandtschaft der —. II, § 161 - 180.
— Charakteristik der —. II, § 181 - 185.
— Kennzeichen, aus welcher Tonart ein Stück gehe. III, § 312.
Tonarten, alte —. S. *Antike Musik.*

Digitized by Google

Tondichtkunst. S. *Tonsetzkunst.*
Tonentfernung. I, § XXXII. S. *Intervalle.*
Toneseinheit. II, § 289.
Tonfarbe. S. *Klangfarbe.*
Tonhöhe. I, § II, Anm.
Tonica, tonischer Accord. II, § 119.
Tonkunst, Begriff. I, § VI-VIII.
— erfindende; vortragende. I, § VIII.
Tonleiter. II, § 127-145.
— harte. II, § 129, 130.
— weiche. II, § 131; — IV, § 379.
— transponirte harte. II, § 138-140.
— transponirte weiche. II, § 156.
— Rationale Schöpfung der Tonleiter. S. *Leitertonschöpfung.*
— Antike. S. *Antike Musik.*
Tonreihen. I, § 4.
— chromatische, enharmonische. III, § 369.
Tonschluss, authentischer. II, § 303; — plagalischer. II, § 248, § 306-308.
Tonsetzkunst, Begriff. I, § VI-X.
Tonstücke, modulatorische Gestaltung. II, § 289-312. S. *Anfang, Endigung.*
Tonsystem, Beschreibung. I, § XII-XLVI.
Tonunterschiede. S. *Intervalle.*
Töne, Alliquot- I, Anm. 2, § IV. S. *Theiltöne.*
— Namen der —. I, § XIV-XX.
— natürliche. I, § XVII.
— harmoniefremde. I, § 76-99. S. *Durchgang.*
— zwischengeschobene. III, § 413, 446-448.
— vorausgenommene. S. *Vorausgenommene Töne.*
— durchgehende. S. *Durchgang.*
Trägheit, Grundsatz der —. II, § 192-196.
Transpositionen. II, § 234.
Triads. S. *Triole.*
Tricinium. I, § 30.
Triller. III, § 414.
Triole. I, § XLIX; § LX.
Trug-Cadenzen. S. *Cadenz.*

Digitized by Google

Uebergang in eine neue Tonart. II, § 186.
Uebermässige Intervalle. I, § XXXVII, XXXVIII. Doppeltübermässige. I, § XXXIX. S. *Intervalle.*
Uebermässiger Sextaccord. I, § 91.
— Dreiklang. S. *Dreiklang.*
Uebersprungen der Stimmen. S. *Durchkreuzen.*
Uebersprungung-Octaven. IV, § 533, 537. S. *Parallelen.*
— Quinten. IV, § 515, 516, 535. S. *Parallelen.*
Uebersteigen der Stimmen. S. *Durchkreuzen.*
Umgestaltungen der Grundharmonieen. I, § 84-92.
Umkehrung der Intervalle. I, § XLII-XLV.
— der Grundharmonie. I, § 53.
Umstimmung, halbe. II, § 210-213.
Unca, Bis unca, ter unca. I, § XLVIII.
Unfreie Fortschreitung. III, § 319.
Ungewöhnliche Harmonieenlagen. II, § 208. S. *Lage.*
Ungleiche Quinten. S. *Parallelen.*
— Stimmenbewegung. S. *Bewegung.*
Unisonus. S. *Einklang.*
Unterbrechungen der rhythmischen Gleichförmigkeit. I, § c.
Unterstimme. I, § 4. S. *Bassstimme.*

Verdoppelung. I, § 70.
Verlängerte Intervalle. III, § 458, 459.
Verlegung der Harmonie. I, § 53. S. *Lage.*
Vermeidung der Cadenz. S. *Cadenz.*
— — Octaven. IV, § 538.
— — Quinten. IV, § 540-543. S. *Parallelen.*
Verminderte Intervalle. I, § XXXVII, XXXIX. S. *Intervalle.*
— Dreiklänge. S. *Dreiklang.*
— Septaccorde. S. *Septaccorde.*
Versetzung der Harmonie. I, § 53. S. *Lage.*
Versetzungssylben. I, § XVII, XXV-XXX.
Versetzungszeichen. I, § XXV-XXX. S. *Chromatische Zeichen.*
Verspätete Intervalle. III, § 458.
Vertauschung. S. *Austauschung.*

Digitized by Google

Verwandtschaft der Tonarten. II, § 161-180. S. *Tonart.*
Verwechslung der Harmonie. I, § 56-65.
— erste. I, § 60.
— zweite. I, § 61.
— dritte. I, § 62.
— vierte. I, § 87, 87 *bis*, 91.
Verzögerte Auflösung. III, § 314; — der Vorhalte. III, § 449.
Vierklänge, Aufzählung der —. I, § 50.
Vierstimmiger Satz. S. *Satz.*
Violinschlüssel. I, § XXIII.
Vocalmusik. I, § VII.
Vorausgenommene Töne. III, § 460.
Vorausnahme einer durchgehenden Note. III, § 284, Anm. z. § 242 und 324; § 451, 452, 459, 460.
Vorbereitete Durchgänge. III, § 415, 416.
Vorbereitung. I, § 104-118.
— der Septimen. I, § 109-117.
— harmoniefremder Töne. I, § 118.
— der Vorhalte. III, § 418-429.
Vorhalte. III, § 417-441.
— Vorbereitung der —. III, § 418-429.
— Auflösung der —. III, § 449.
Vorschlag. I, § 96-98; III, § 343.
Vorzeichnung, chromatische. II, § 141-148. S. *Chromatische Vorzeichnung.*
— rhythmische. I, § 95.

Wechseldominantaccord. II, § LIV.
Wechselnote. III, § 352.
Weise, (Melodie). I, § 2.
Wesentlichste Harmonieen der Tonart. II, § 123-125.
Wiederherstellungszeichen. S. *Wiederrufungszeichen.*
Wiederkehr schon gehörter Stellen. II, § 214-217.
Wiederkehrende Nebentöne. III, § 414.
Wiederrufungszeichen. I, § XXVII-XXIX.

Digitized by Google

X, Y, Z, Bezeichnung der Mehrdeutigkeit. I, § 52, 121, 155.

Zählnamen der Intervalle. S. *Intervalle.*

Zählung, Stimmen-. I, § 15-27.

Zeichen, chromatische. I, § XXV-XXX. S. *Chromatische Zeichen.*

— , unsere. S. *Bezeichnung, unsere.*

Zeichnung, rhythmische. I, § LXXXIX-XCIII.

Zeile, Noten-. I, § XXII.

Zeit, gute, schlechte, starke, schwache, lange, kurze, schwere, leichte. I, § LXVI, LXVII. S. *Tactgewicht.*

Zeitgewicht. I, § LXVI, LXVII. S. *Tactgewicht.*

Zeitmas. I, § XLVII.

Zeitmesser. I, § LI. S. *Chronometer.*

Zerstreute Harmonie. I, § 66-69. S. *Harmonie.*

Ziffern, als Bezeichnung der Intervalle oder Tonentfernungen, I, § XL; — der Stimmenschritte. I, § 41; — der Septimen. I, § 52, 149; — der Grundharmonieen und ihres Sitzes. II, § 151-153; — der Ausweichungen. II, § 188*; — der Grösse der Harmonieenschritte. II, § 231, 232; — Generalbassziffern. IV, § 563.

Zirkel, Quinten-, Quarten-. I, § 137.

Zögerung. III, § 421.

Zufällige Dissonanzen. I, § 101. S. *Consonanz.*

Zungenpfeifen. I, Anm. z. § 11.

Zusammengesetzte Tactarten. I, § LXXI-LXXXIII. S. *Tactarten.*

Zusammenhängende Bewegung einer Stimme. S. *Bewegung.*

Zusammenklang. I, § 1, 47.

Zusammentreten der Stimmen. I, § 5.

Zweistimmiger Satz. S. *Satz.*

Zwischeneingeschobene Töne. III, § 446-448.

Zwischennoten. III, § 413.

Digitized by Google

Musikalische Compositionen und Schriften des Hrn. Ritter Dr. Gfr. Weber, welche bei Verlegern dieses zu haben sind.

I.) Kirchenmusik, in Partitur und Stimmen, nebst Clavierauszug.

Te Deum Laudamus, [*Es*-dur;] mit lateinischem und deutschem Text. Op. 46. (Offenbach, André; Partitur und Stimmen, 6 fl. 30 kr.; Part. allein 3 fl., Stimmen allein 4 fl. 30 kr.) — *Requiem*, [*f*-moll,] für Männerstimmen, Altviolen und Bässe, Hörner, Pauke und oblig. Orgel [oder statt der Orgel, 2 Clntt. u. Fag.], Tromp. Pos. u. Contrafag. ad lib. Op. 24. Partit. mit Clavierausz. und deutschem und latein. Text. (Offenbach, André; 4 fl. 30 kr.) — *Dasselbe* für sechsstimm. Chor, mit grossem Orchester. (Mainz, Schott; Mspt. 6 fl.) — *Missa No. 1*, [*F*-dur;] *oder fünf Hymnen*, f. Singst., VV., Vla. u. Bass, obl. Orgel [od. Blasinstrumente anstatt der Orgel], Tromp. u. P. ad lib. Op. 27; Text lat. u. deutsch. (Mainz, Schott; Part. u. Clavierauszug 4 fl. Die ausgesetzten Stimmen 3 fl. 36 kr.) — *Missa No. 2*, [*G*-dur,] *oder fünf Hymnen*, f. Singst. VV. Vla. u. Bass, Oboen [od. Clntt.] Fag. Tromp. u. P.; dann Flöten u. Pos. ad lib. Text lat. u. deutsch; Op. 28. Part. u. Clavierauszug u. ausgeg. Stimmen. (Bonn und Cöln, Simrock; 11 fl.) — *Missa No. 3*, [in *c*-moll,] *oder fünf Hymnen*, für Singst. VV., Altviolen u. Bass, Flöte, Oboen, Fagott, Hörner u. Orgel, Text lat. u. deutsch, Op. 33. Part. (Leipzig, Probst, 3 Rthlr.) — *Hymne an Gott*, für zwei Singchöre, ohne Begl. Op. 42. Ramit. u. Stimmen. (Mainz, Schott; 2 fl.) —

II.) Gesänge, für eine oder mehre Singstimmen, mit, und ohne Begleitung.

Zwölf vierstimmige Gesänge, f. Sop. Alt, Ten. u. Bass, mit od. ohne Begl. d. Pianof. Op. 46. (Augsburg, Gombart, 3 Hefte, à 1 fl. 20 kr.) — *Zwölf Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. od. Pianof. Op. 47. (Bonn, Simrock, vier Hefte, à 1 fr. 50 ct.) — *Gesänge*, von Göthe, Jean Paul, Fr. Richter, u. A., f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Op. 49. (Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct.) — *Leyer und Schwert*, Gesänge für 1 und mehre Singst. mit Guit. od. Pfte. Op. 41. (Bonn u. Cöln, Simrock, 4 Hefte, à 2 fr.) — *Geistliche Kinderlieder*, mit Orgelbegl. Op. 22. (Leipz., Hofmeister, 10 Gr.) — *Gesänge* für tiefe Stimmen, mit Clav. oder Guit. Op. 25. (Leipz., Hofmeister, 18 Gr.) — *Lieder*, von Schiller, Göthe u. A., f. 1 Singst. mit Guit. od. Clav. Op. 25. (Augsburg, Gombart, 54 kr.) — *Liederkranz*, für 1 u. mehre Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 31. (Mainz, Schott, 1. u. 2tes Heft, enth. jedes 6 Lieder f. 1 Singst. — 3tes Heft, enth. 6 mehrstimmige Lieder u. Rundgesänge, à 1 fl.) — *Drei Ständchen*, f. 1 Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 32. (Leipz., Peters, 8 Gr.) — *Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. (Leipzig,

Digitized by Google

Peters, Op. 36.) — *Gesänge für vier Männerstimmen*, ohne Begl. Op. 55. (Berlin, Schlesinger, 20 Gr.) — *Liebe, Lust und Leiden*, 12 Liedern und Gesängen, für 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Op. 56. (Mainz, Schott, 1 fl. 24 kr.) — *Festgesang*, für vier Männerstimmen und allgemeinen Chor, mit Begl. von Blasinstrumenten etc. oder Pianof. [*B*-dur,] Op. 40. (Mainz, Schott, Part. und Clavierausz. mit ausges. Stimmen, 3 fl.) — *Mehrstimmige Gesänge* für grosse Singvereine und kleine Zirkel; Op. 44. (Mainz, Schott: Heft 1, enth. Drei Gesangstücke für Sopr., Alt, Ten. u. Bass: 1 fl. — Heft 2, enth. Vier Gesangstücke f. Eleud. 1 fl. — Heft 3, enth. Drei Gesangstücke für Eleud. 1 fl. — Heft 4, enth. *Hymne an Gott*, achtstimmig. 2 fl.) — *Tafellieder* für 2 u. 3 Männerstimmen und Chor, mit Guit. od. Pianof. Op. 42. (Mainz, Schott, 48 kr.) — *Alexandrina*, Sammlung von ein- und zweistimmigen Liedern und Gesängen, mit Pianof. od. Guit. Op. 43. (Darmstadt, bei Alisky, 1 fl. 12 kr.

III.) Musik für Instrumente allein.

Thème m. Var. f. Guit. Vell. oder Flöte, [*C*-dur,] Op. 4. (Leipz., Br. u. Härtel, 8 Gr., desgl. Mainz, Schott, 36 kr.) — *Sonate* per il Pianof., [*C*-dur] Op. 15. (Bonn, Simrock, 2 fr. 50 ct.) — *Trio* No. 1. [*G*-dur] f. Vlin. Vla. u. Vell. Op. 26. (Augsburg, Gombart, 1 fl. 48 kr.) — *Thema* aus dem Freischütz, mit *Var.* für 1 Flöte, mit Begleit. der Guit. [*G*-dur] Op. 37. (Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct.) — *Barcarole vénitienne, variée p. Flûte, av. acc. de Pianof. ou Guit.* [*A*-dur], Op. 38. (Bonn u. Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct.) — *Etude de Flûte, en variations sur un thème Norwégien, av. acc. de Guit.* [*Fis*-dur], Op. 39. (Bonn u. Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct.) —

IV.) Schriften über Musik.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, zum Selbstunterrichte, dritte, neu überarbeitete Auflage, in vier Bänden, 8, broch. (Mainz, Schott, 10 fl. 48 kr.) — *Allgemeine Musiklehre*, zum Selbstunterrichte, für Lehrer und Lernende, in vier Vorkapiteln, dritte, neu überarbeitete Auflage, vermehrt mit einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter. (Mainz, Schott, 1 fl. 48 kr.) — *Generalbasslehre*, (Mainz, Schott, 1 fl. kr.) — *Ergebnisse* der Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem, 1 Bändchen 8vo, broch. (Mainz b. Schott, 1 fl.) — *Weitere Ergebnisse* etc. (Ebend. 36 kr.) Nächstens erscheinen: *Endliche Ergebnisse*. (Ebend.) — *Cäcilia*, Zeitschrift für die musicalische Welt; Bis jetzt 14 Bände, 8. (Mainz b. Schott. Zusammen für die Abonnenten des 15. Bandes 24 fl. 48 kr.)

Digitized by Google

Anhang.

Gfr. Webers

kurze Biographie.

Während des Druckes der gegenwärtigen 3. Auflage von vielen Seiten, und auch von den HH. Verlegern, aufgefordert, derselben als Anhang meine Biographie beizufügen, genüge ich diesem Begehren durch nachstehende kurze Notizen.

Geboren am 1. März 1779 im damaligen churpfälzischen Amtsstädtchen Freinsheim (im jetzigen Rheinbayern), woselbst mein Vater, Hofgerichtsrath Friedrich Ludwig Weber, damals Justizamtmann war, begann ich meine ersten Studien bei dem Pfarrer meines Geburtsortes, kam von da 1791 in das Haus meines Grossvaters, des churpfälzischen Geheimenrathes und Hofkammer-Directors v. Weber in Mannheim, um mich bis zur akademischen Laufbahn fortzubilden, welche ich, im Juni 1796, in Heidelberg begann, im Frühjahr 1797 durch eine Reise nach München, Regensburg und Wien und demnächst 1799 durch einjährige Praxis bei einem angesehenen Advocaten in Mannheim unterbrach, dann 1800 in Göttingen noch anderthalb Jahre fortsetzte, und 1801-1802 als Practicant am Reichskammergericht in Wetzlar vollendete.

Im Jahr 1802 ergriff ich, nach erlangter akademischer Würde, den Stand eines Dicasterial-Advocaten in Mannheim, und wurde als solcher, ohne mein Zuthun, 1804 zum Fiscalprocurator ernannt. Im Frühjahr 1814 aber erhielt ich vom Generalgouverneur des Mittelrheins einen Ruf als Richter am Tribunal in Mainz, von wo ich im Sept. 1818 als Hofgerichtsrath nach Darmstadt berufen wurde und, nachdem ich diesem Rufe, nach einigem Zögern, erst im April des

Digitized by Google

folgenden Jahres Folge geleistet, alsbald auch als Generaladvocat am dortigen Cassationshofe angestellt wurde. Im Juni 1828 wurden meine, bereits doppelten, Berufarbeiten noch weiter gesteigert durch die Ernennung zum Mitgliede der, aus nur drei Personen bestehenden, mit dem Entwurfe einer neuen Civil- und Straf-Gesetzgebung beauftragten, Gesetzgebungs-Commission.

In der ersten Hälfte des Jahrs 1827 wurde ich von der Staatsregierung mit der Discussion in den beiden Kammern der Landstände über die proponirte neue Landgerichtsordnung und mehre damit in Verbindung stehende weitere Gesetze, beauftragt, gegen welche sich in der zweiten oder Deputirtenkammer eine Opposition gebildet hatte. Die Oppositionspartei behielt, durch Mehrheit theils einiger, theils einer einzigen Stimme, die Oberhand, und das Gesetz blieb abgelehnt; allein am Abende der also verlornen Schlacht widerfuhr mir die Satisfaction, dass der Staatsminister von Grolman mir das *grosse* Ritterkreuz des Verdienstordens überreichte; eine Ehrenauszeichnung, welche mir vorzüglich darum Freude machte, weil es kein, an einem hohen Geburts- oder Neujahrsfeste herkömmlicher Weise an vornehme oder sonst begnadigte Personen ausgetheiltes, sondern ein, durch eine bestimmte Leistung, errungenes Ehrenkreuz ist.

Seit dem Juli d. J. 1832 bin ich, unter Entbindung von meinen sonstigen bisherigen Aemtern, General-Staatsprocurator am hiesigen Oberappellations- und Cassationsgerichtshofe.

Folgendes ist das Verzeichnis meiner bis jetzo erschienenen juristischen Schriften:

Ueber das öffentliche und mündliche Rechtsverfahren; für und wider dasselbe; Darmstadt b. Heyer und Leske. 1818.

Pragmatische Geschichte der Verhandlungen der Landstände des Grossherzogthums Hessen im Jahr 1827; Darmstadt b. Leske. 1828.

Betrachtungen über das System, die Natur und die Behandlungsart der Disciplinarsachen, *discipline judiciaire*, nach französischen Gesetzen. Mainz b. Stenz, 1830.

Juristische Artikel in Ersch's Allgem. Encyklop. der Wiss.; namentl. d. Artikel: Assisen, (in dessen Abdruck, mir übri-

Digitized by Google

gens von der Redaction einige, ganz baaren Unsinn enthaltende Zeilen, fälschlich eingeschoben worden sind, wie dieses Herr Ersch demnächst, unter den Berichtigungen am Ende des 8. Bandes, aufrichtig eingestanden hat.)

Mehre juristische, civilistische, staatsrechtliche und staatswirthschaftliche Abhandlungen in Zeitschriften.

In Manuscript noch mehre ähnliche, deren Herausgabe ich jetzt vorbereite.

Neben der Erfüllung meiner Pflichten als Geschäftsmann, habe ich, in den unglaublich wenigen Nebenstunden, welche jene mir übrig liessen, statt mit Kartenspiel oder Jagdvergnügungen, mich mit Musik beschäftigt.

Der Unterricht im Clavierspielen, welchen man mir im Knabenalter geben liess, war mir anfangs zuwider. Erst später, in Mannheim weckte der Unterricht des höchst vortrefflichen Flötisten Appold in mir die Liebe zu diesem Instrumente, auf welchem ich demnächst beinah mit meinem Meister zu rivalisiren mich vermessen durfte.

Nach und nach lernte ich, mich in der Kunst weiter umsehen und für dieselbe thätig werden. Das musicalische Conservatorium in Mannheim und die ständige Kirchenmusik in der dortigen grossen Hofkirche sind von mir gestiftet. Beide Institute, theils aus Hofmusikern und Hofsängern, theils aus Dilettanten bestehend, unter welchen allen Fräulein Auguste von Dusch, jetzt meine Frau, als geistvolle hochgebildete Sängerin hervorragte, führten, unter meiner Direction, vollstimmige Werke höheren Styles auf. Zugleich fing ich an, mich auf der Orgel und auf Saiteninstrumenten zu versuchen, und konnte bald auch auf dem Violoncell als Concertspieler auftreten.

Unter diesen Beschäftigungen wurde auch der Drang zu componiren immer lebendiger, und ich brachte unter andern einige Messen zur Aufführung, ohne noch von Compositions-Theorie auch nur einen Begriff zu haben.

Nicht zwar, als hätte ich theoretisches Studium verschmäht; nein! mit Heisshunger verschlang ich, von allem mündlichen Unterricht entblösst, und von den inheimischen Componisten, vielleicht aus Handwerksneid, zurückgewiesen, jedes theore-

Digitized by Google

tische Werk, dessen ich habhaft werden konnte; fand aber darin, statt Belehrung, überall nur Widerspruch Aller gegen Alle, und sogar jedes Einzelnen mit sich selbst. Dies alles drängte mich zum Selbstforschen nach einer mehr befriedigenden Theorie, und ich fing an, die Ergebnisse meiner Forschungen zu meinem Privat-Gebrauche aufzuzeichnen.

Während meines, im Frühjahr 1814 begonnenen, Aufenthaltes in Mainz, fand ich einen nicht unangenehmen künstlerischen Wirkungskreis in der Direction des dortigen musicalischen Museums, und der obersten Leitung der Oper des neu errichteten städtischen, Grossherzoglichen Nationaltheaters.

Hier schrieb ich auch meine Akustik der Blasinstrumente (S. Lpzg. allg. mus. Ztg. 1816, Nro. 3 u. f.; Nro. 41 u. f. dann 1817, Nro. 48 u. f.), zu welchem Behufe ich mich schon früher der Mühe unterzogen hatte, noch vollends alle musicalischen Instrumente, bis zu einem gewissen Grade von Fertigkeit, zu erlernen.

Von hier aus machte ich auch meine frühere Erfindung der Doppelposaune*) öffentlich bekannt, so wie, auf ganz unerwartete Auffoderung der dortigen Hofmusikhandlung, im Jahr 1817 einen Theil meiner, ursprünglich nur als Selbststudien für mich aufgezeichnet gewesenen, Forschungen über Harmonielehre und Composition, als ersten Band meiner Theorie der Tonsetzkunst.**) Der zweite Band folgte im Jahr 1818.

Mit meiner Verpflanzung nach Darmstadt im Jahr 1819 beginnt die prosaischste und der Kunst abholdeste Periode meines Lebens, mitten in der Residenz des kunstliebenden Fürsten, dem Sitze einer mit grandiöser Pracht ausgerüsteten Opernbühne, — durch unaufhörlich gesteigerte Amtsarbeiten erdrückt und beinahe von allem Lebens- und Kunstgenusse ausgeschlossen, noch mehr von jeder Einwirkung auf den Kunstzustand der Stadt,

*) Vgl. das von H. Schott herausgegebene Schriftchen: Beschreibung der Gfr. Weber'schen Doppelposaune etc. etc. 1819.

**) Siehe Seite XXIX-XXX der vorstehenden Vorreden.

Digitized by Google

oder gar der Opernbühne, zu welcher mir auch die freie Entrée verliehen war. *)

Dieses waren die Verhältnisse, unter welchen ich in Darmstadt im Jahr 1821 die Herausgabe des dritten Bandes der 1. Auflage meiner Theorie besorgte.

Unter die schönsten Früchte, welche diese Herausgabe mir gebracht, zähle ich es, dass ich, im Jahr 1823, von der Universität Giesen durch die, *motu proprio* decretirte, ganz taxfreie Zusendung des Doctordiploms beehrt wurde.

Im März 1824 hat die zweite Auflage meiner Theorie die Presse verlassen.

Ungefähr um dieselbe Zeit übernahm ich die Leitung der musicalischen Zeitschrift *Cäcilia*, welche sich alsbald einer, jede meiner Erwartungen über alle Masen übersteigenden Aufnahme erfreute, und bis auf den heutigen Tag, neben der Urne frühverblühter Rivalinnen, freudig (wenn gleich in den sturmbewegten neueren Zeiten etwas zögernd) fortlebt. Unter meinen darin gelieferten Abhandlungen lege ich den meisten Werth auf folgende: Die menschliche Singstimme, eine physiologisch-akustische Hypothese, (Bd. I, H. 1; vergl. Bd. IV, H. 14-15.) — Meine Ansicht über die Composition eines Requiem, (Bd. III, H. 10.) — Ueber Tonmalerei, (ebend.) — Ueber das Wesen des Kirchenstyls, (Bd. III, H. 11.) — vorzüglich aber auf die, durch den Erfolg über alle Erwartung bestätigten Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem, (Bd. III, H. 11; vergl. Bd. IV, H. 14, S. 167 u. 120; H. 16, S. 257, Bd. V, H. 19, S. 237; Bd. VI, H. 22 u. 23;

*) Wenn, was vielleicht auffallend erscheinen könnte, grade während dieses dreizehnjährigen Zeitraumes so Vieles von mir öffentlich erschienen ist, so rührt dieses daher, dass das Erschienene zum Theil aus vorräthigen Manuscripten früherer, minder beengter Perioden bestand; theils aus Arbeiten, die ich schon längst fertig im Kopfe herumgetragen hatte, theils auch daher, dass eine trübe Gemüthstimmung mich nur in einer, über das menschlich natürliche Mass gesteigerten, rastlosen Geistesthätigkeit einige Beschwichtigung finden liess, — und endlich dass ich eben das Glück habe, nicht zu den langsamen und schwerfälligen Arbeitern zu gehören.

Digitized by Google

Bd. VIII, H. 29; — vergl. auch die eigens erschienenen Hefte unter dem Titel: Ergebnisse der Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem, Mainz 1826; und: Weitere Ergebnisse etc. Mainz 1827; — ferner Bd. VIII, S. 53, 60, 128, 132, 141, 202; Bd. IX, S. 67; Bd. X, S. 236, 237; Bd. XIV, S. 147, und ein nächstens erscheinendes weiteres Heft; — Erfolge, nach welchen man sich ja über die Bosheit und Dummheit junger und alter böser Buben und ihr bald verhalltes Zettergeschrei, gar leicht trösten kann.)

Der am 5ten Juni 1826 erfolgte Tod meines besten, liebsten und gewiss meines unwandelbar treuesten Freundes, Carl Maria v. Weber, gehört mit unter die wichtigsten und traurigsten Ereignisse meines Lebens. Was er mir war, ist beiläufig aus dem 25. Hefte der Zeitschrift *Cäcilia* von 1827 abzunehmen.

Als ein ehrenvolles Ereigniß betrachte ich es auch, dass mein Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst mir die Auszeichnung erworben hat, von der Königlich Schwedischen Akademie in Stockholm das Diplom als auswärtiges Ehrenmitglied, d. d. 30. November 1827, höchst unerwartet am 20. Februar 1828 zu erhalten. (*Cäcilia* Bd. VIII. S. 67.) — Auf gleiche Weise wurde ich im Jahr 1831 durch zwei Ernennungen auf Einmal, zum Ehrenmitgliede des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Rotterdam, und des Thüringisch-Sächsischen Musikvereins, überrascht. (*Cäcilia*, Bd. XIV, S. 146.) — Schon früher hatte die Schweizerische Musikgesellschaft, in einem ihrer Protocolle, ich weiss nicht mehr in welchem Jahre, mich zu ihrem ausserordentlichen Ehrenmitgliede decretirt.

Ueber die Geschichte meiner Theorie der Tonsetzkunst geben die, der gegenwärtigen 3. Auflage von 1830-1832 vorangedruckten Vorreden, [illegible]führlicheren Aufschluss.

Zur Vervollständigung des vorstehenden, von der Verlaghandlung gelieferten, Katalogs meiner musicalischen Schriften und Compositionen, können noch folgende beigefügt werden:

Digitized by Google

Akustik der Blasinstrumente, zuerst abgedruckt in der Leipziger musical. Zeitung v. 1816 u. 1817; —

Mehre Abhandlungen, Aufsätze und Beurtheilungen (nie anonym) seit 1803 in der Leipziger, in der Wiener mus. Ztg., in den Heidelb. Jahrbüchern, in der Hallischen Liter. Ztg. und anderen in- und ausländischen liter. Zeitschriften; —

Vorrede zu Dr. Stöpels Geschichte der Musik; —

Die musicalischen Artikel zur allgemeinen Encyclopädie von Ersch u. Gruber; —

Noch mehre Compositionen in Manuscript.

Dies das trocken thatsächliche*) Gerippe der Geschichte meines Lebens als Geschäftsmann und als Musikdilettant. — Was ich als Mensch genossen und gelitten, erlebt und gelicbt, — das wissen die wenigen Lieben, die es allein angeht.

Geschrieben in Darmstadt den 1. Juli 1832.

GW.

---

*) Alles was von den hier angegebenen Thatsachen abweichend, in verschiedenen Schriften, in musicalischen Almanachen, in Gerbers Tonkünstler-Lexikon, im Gelehrten Deutschland 9. Bd. des 19. Jahrhund., u. a. m., — namentlich auch in den bisherigen Auflagen des Conversations-Lexikon, von mir gesagt wird, ist unrichtig. So ist es z. B. unter Anderem ganz verkehrt, wenn es an den angeführten Orten heisst, ich sei der Erfinder des musicalischen Chronometers!! (vergl. dagegen den § LI der Theorie.) — Eben so unrichtig ist es, wenn ich ebendaselbst als in Mannheim geboren, — und in Stöpels Geschichte der Musik, S. 80, als aus der Vogler'schen sogenannten Mannheimer Tonschule hervorgegangen aufgeführt, und auch wohl sonst oft ein Zögling Voglers genannt werde. — Eben so wundersam befremdet, finde ich, dass in einem, 1831 hier erschienenen biographischen Schriftsteller-Lexikon von Hrn. E. Scriba, mir, unter der Firma einer von mir selbst gelieferten Biographie, fälschlich ganze Reihen von schriftstellerischen Arbeiten zugeschrieben werden, von deren Existenz mir nicht das Geringste bekannt ist; namentlich eine Anzahl von Aufsätzen im — „Weimarschen Modejournale" — und gar „Gedichte in dem Morgenblatte für gebildete Stände, 1820." — !!!

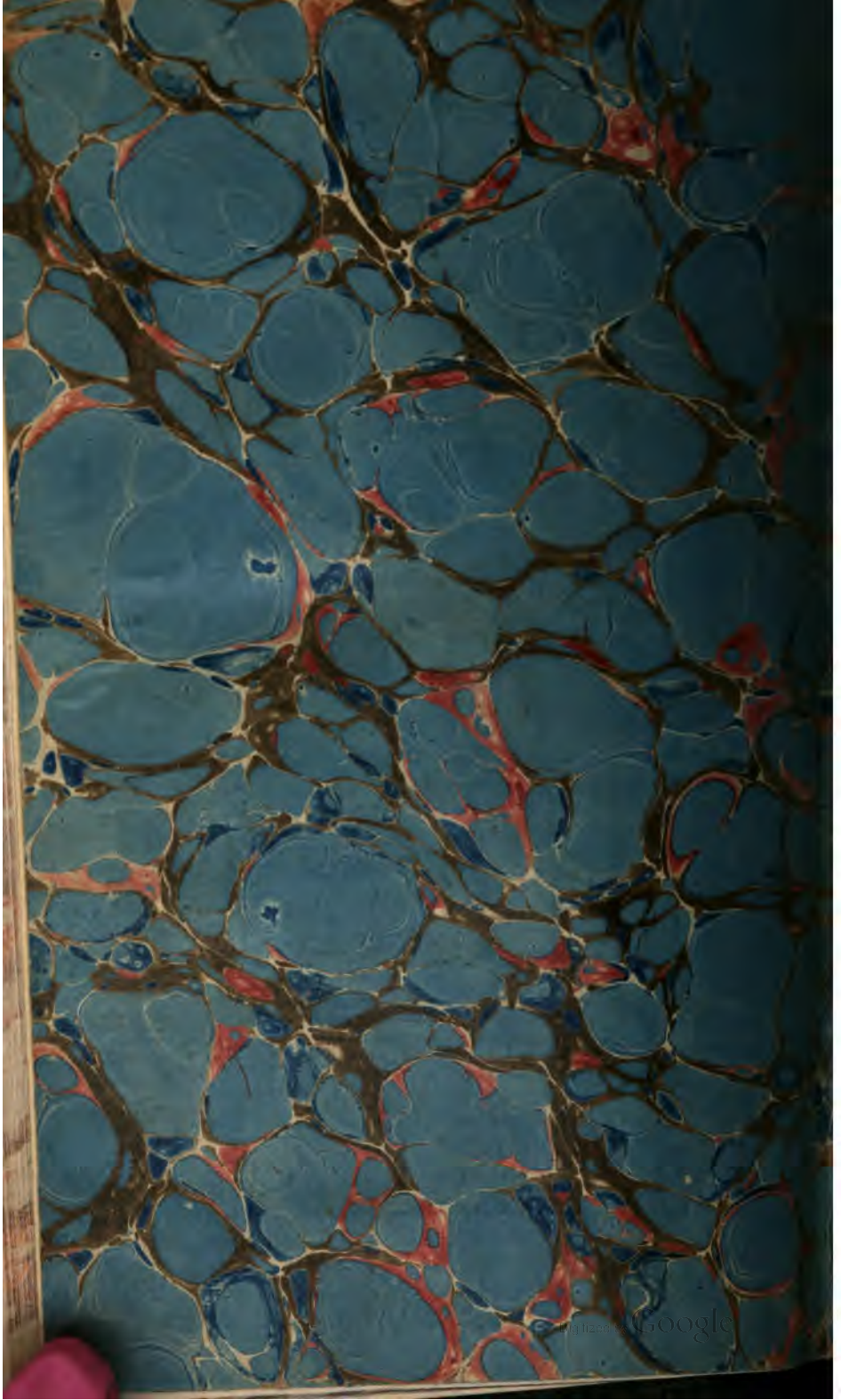
Digitized by Google

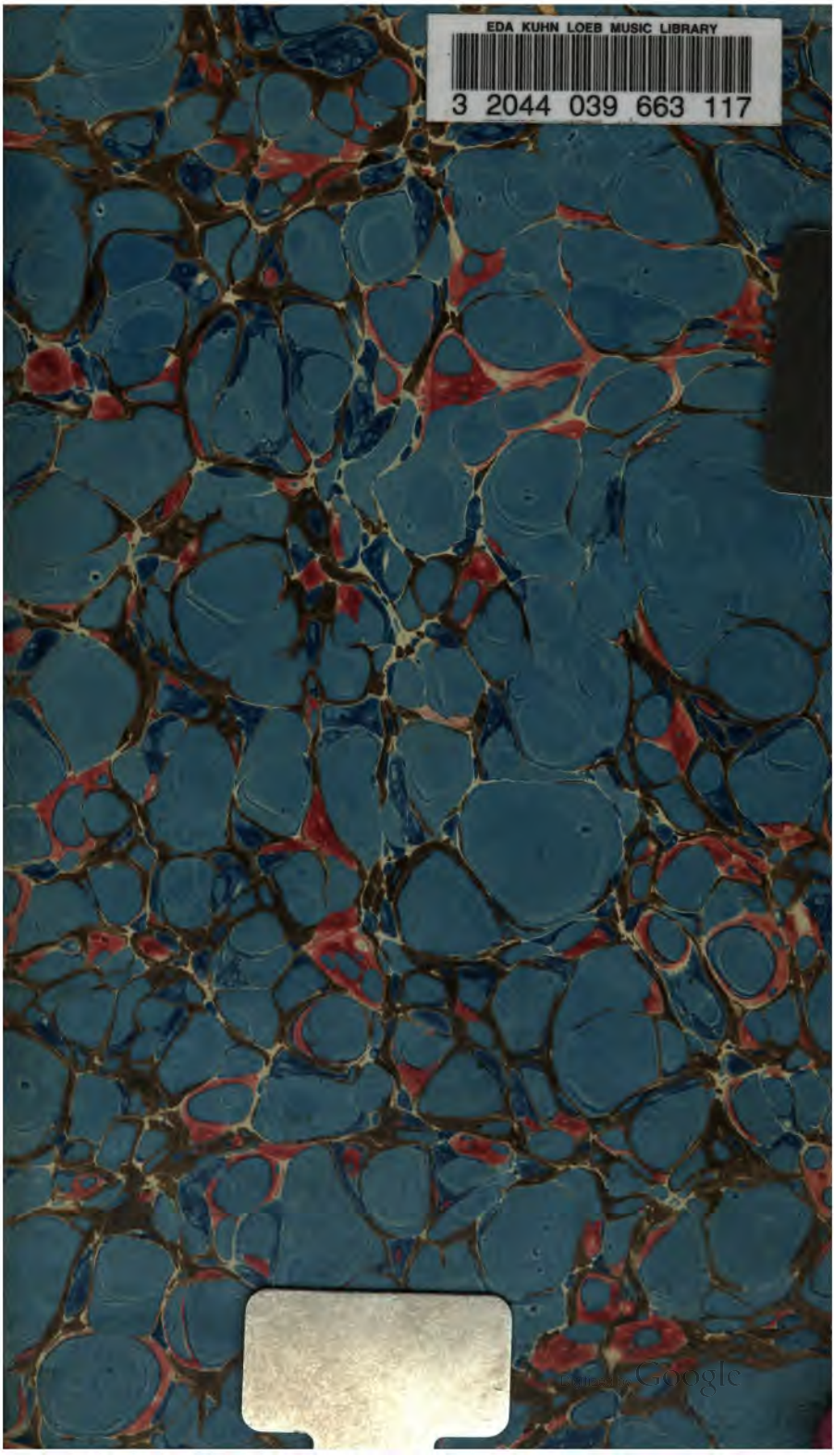
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 663 117
Digitized by Google